SUNUŞ

Elinizdeki kitap, 1993-2001 yılları arasında kaleme alınmış yazılardan oluşuyor. Kimi çeşitli sempozyumlarda da sunulmuş olan bu çalışmaları üç ana başlık altında toplamayı uygun buldum: İkonografik Çözümlemeler, Göstergebilimsel Çözümlemeler ve Sanatta Betimleme Mantığına İlişkin Yazılar...

Sanat tarihi araştırmalarındaki yöntemsel uygulamalar, Batı'da nicedir üzerinde tartışılan ve bu tartışmalarla zenginleşen bir evren oluşturuyor. Türkiye'nin bu alanda çok zengin bir toplam sunduğu söylenemez. Giderek, ülkemizde bir yöntemi tutarlı biçimde uygulamak, dahası araştırmada herhangi bir yönteme sahip olmak bile, başlı başına bir erdem sayılabilir. Sanat tarihi alanında epeydir tarihselci bir bakış açısıyla kataloglama çalışmalarını bir yöntem biçiminde algılayan zihniyetin, yöntem sorunları konusunda "kılcal damarlara" ulaşması nasıl beklenebilirdi ki? Aslında sorun şuradan kaynaklanıyor: bir yapıtı ister yapısal nitelikleri ister anlam sorunları açısından açıklamaya yönelik her çabanın aslında bir "üst-dile" dönüşerek o yapıtı zenginleştireceği olgusu görmezden/bilmezden geliniyor. Sanat yapıtları çok-katmanlı bir dizge (sistem) sunar. Her başarılı sanat yapıtında olduğu gibi, bu katmanların daha düzenleniş aşamasında bilinçli bir biçimde yerleştirildikleri bilinir. Araştırmacıya düşen, kullanacağı yönteme *uygun* bir söylemle bu dizgeyi çözümlemek; yapı, anlam ya da betimleme sorunu/dönüştürümü içeren yapıtın daha berrak algılanabilmesine, farklı açıdan değerlendirilmesine yardımcı olmaktır. Nasıl ki "yaşam sanata öykünüyorsa", "araştırma da yapıt(ın)a öykünmelidir".

Bu kitaptaki yazılarda konu aldıkları sorunlara ilişkin "nihai" yanıtlar bulunacağını söyleyecek kadar sağduyudan uzak değilim. Zaten bu türden yanıtların varlığı da kuşkuludur. Aslında, bitmiş ve kusursuz tanımlamaların (!) ansiklopedilerin klasik maddelerinde bile ne kadar çabuk eskidiği göz önüne alınırsa, sanat tarihçisinin elinde yöntemsel tutarlılıktan başka bir şey kalmadığı açıktır.

İkonografi, Warburg-Panofsky geleneğinden bu yana bir sanat tarihçisi için hayli zengin bir yan-disiplin. Bir sanat yapıtını (ya da izleğini) öyküsel-anlamsal düzlemde çözümlemek, onun karmaşık doğasını algılayabilmenin bir yolu çoğu zaman. Ne var ki, her araştırmanın yeni sorulara (sorunlara) gebe olacağı da bilinen bir gerçektir

"İkonografik Çözümlemeler" bölümündeki yazıların da, yöntemin "doğasına" uygun olarak, ancak yeni soruları hedeflediğini savlayabilirim.

Yapısal sorunlara yönelik yöntem ise Saussure'den bu yana (o dilbilim özelinde davranmıştı) o kadar çeşitlendi ki, her alanın (mimarlık, müzik, resim, sahne sanatları, reklam vd.) kendine özgü bir söylemi ve uygulama biçimi ortaya çıktı. Bu yol zaten Barthes, bütün dizgeleri içine alan bir "genel göstergebilim"den söz ettiği anda açılmıştı.

Görsel göstergebilim (*semiotique visuelle*) ise, daha çok imgelerin (resim) eklemlenişini ve doğasını çözümlemeye yönelen bir alt alan... Batı'da nicedir saygın örneklerine tanık olduğumuz görsel göstergebilim çözümlemeleri, ülkemizde de yeni yeni göze çarpıyor.

Bir sanat yapıtı, üretimsel açıdan içinde devindiği dilin (natüralist ya da hiyerarşik) olanaklarını kullanır. Ancak bu durumda bile, sanatçının belli bir betimleme sorununu kaygı edindiği durumlar olabilir. Üçüncü bölümün yazıları ise, yer yer ilk iki yöntemin verilerini de kullanarak, bu tür özel durumların belli izleklerde nasıl ortaya çıktığını, dahası kimi zaman nasıl dönüştüğünü göstermeyi hedefliyor.

Bu türden bir üretimin yazılar toplamı biçiminde yayımlanmasının planı çok önceden yapılmıştı. Ancak çeşitli nedenlerle sürekli ertelenen bu projeyi desteğiyle yaşama geçirip bir anlamda arşivlerden kurtaran sevgili dostum ve arkadaşım Canan Pak'a minnet borçluyum. Eşim Fulya Tükel ise her zaman olduğu gibi bütün aşamalarda katkı ve yardımlarıyla yanımdaydı. Ayrıca, yayın konusundaki sıcak yaklaşımı nedeniyle Sayın Ahmet Salcan ve Homer Kitabevi'ne, tasarımı gerçekleştiren Sayın Sinan Turan'a ve metni özenle gözden geçiren Editör Betül Avunç'a en içten teşekkürlerimi sunarım.

I. İkonografik Çözümlemeler

İKONOGRAFİ: ANLAMIN DERİNLİKLERİNE DOĞRU

20. yüzyılın başında sanat tarihi, 19. yüzyılın "Kültür Tarihi Olarak Sanat Tarihi" (Burckhardt) anlayışından yavaş yavaş sıyrılıyor ve kendi kuralları olan bir disiplin haline geliyordu. Bu yolda en önemli adım, hiç kuşkusuz Wölfflin'in *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*[1] yapıtı ile atılmıştı. Ancak Wölfflin sanat yapıtına biçimci bir gözle bakıyor, oluşturduğu beş kavram çiftiyle iki biçemi (Rönesans/Barok) çözümlüyordu. Bu, tartışmasız önemli bir atılımdı. Sanat tarihi, özerk bir bilim dalı olarak biçimlenmekteydi. Ancak sanat yapıtı, aynı zamanda bir "gerçekliği" dile getiriyordu, açık ya da örtük anlamları da taşıyordu bünyesinde... Yapıtı bir bütün olarak kavrayabilmek için, onun anlatım özellikleri kadar, anlattığı ya da görünür kıldığı şeyin de bilinmesi gerekiyordu. Dolayısıyla, araştırmalar "Michelangelo'nun *Davud*'unun bacakları arasındaki sevimsiz üçgene"[2] ya da anlatım özelliklerine ilişkin "izlenimci yorumlara" (Faure) indirgenmemeliydi.

İşte, Erwin Panofsky tarafından ortaya atılan "İkonografi ve İkonoloji" başlıklı yöntem, bu boşluğu doldurmak üzere önerilmiş bir görüştür. Panofsky'nin 1939'da kaleme aldığı *Studies in Iconology* adlı yapıtında dizgesel bir biçimde karşımıza çıkan yöntem, Wölfflin'in aksine, bütünüyle anlam sorunlarıyla ilgilenmeyi amaçlar. Üç aşamalı yönteminde Panofsky, sanat yapıtının "danışıklı" dilini çözümlemeyi ve bunu yapıtın yaratıldığı döneme ilişkin verilerle yorumlamayı amaçlar. Bu bağlamda ikinci ya da üçüncü sınıf sanatçıların yapıtlarını, giderek kopyaları bile örnek almaktan kaçınmaz; öznesi "büyük sanatçılar" değil, çoğu kez örtük bir perdenin altında yatan anlamdır. Bu nedenle, Panofsky yapıtın ortaya konuş sürecindeki düşünsel temeli arayan bir "arkeolog"dur, diyebiliriz.

Gerçekte ikonografi çalışmaları, Panofsky'nin yapıtından önceye uzanır. Yöntemin gerçek öncüsü olarak Alman sanat tarihçisi Aby Warburg'dan söz edilmelidir. Warburg, Bonn Üniversitesi'nden mezun olacağı 1888-91 yıllarında Botticelli üzerine yazdığı bir tezde, ilk kez ciddi anlam sorunlarıyla karşılaşır. Bunları aydınlatmak için çeşitli metin araştırmalarına yönelir.[3] Ne var ki, gittikçe yoğunlaşan bu araştırmalara rağmen Warburg ortaya bir kuram koymaz. İkonografi, Warburg'un çalışma alanına giren iki araştırmacı, Fritz Saxl ve Erwin Pa-

nofsky tarafından saptanıp düzenlenir. Özellikle Panofsky yöntemi geliştirerek Warburg'un üzerinde çalışmış olduğu kimi noktalara kesinlik kazandırır. Warburg'un Hamburg'da oluşturduğu zengin kitaplık ve belge merkezi, 1933'te onun ölümünden sonra Londra'ya taşınır. Denebilir ki, "İkonografi ve İkonoloji"nin ilk çalışmaları, Hamburg'daki bu enstitüde gerçekleştirilmiştir.[4] Daha sonra Saxl Londra'daki enstitüye (şimdi Warburg and Courtauld Institute adını taşıyan bu merkezin başına Saxl'ın ardından E.H. Gombrich de getirilmiştir) müdür olurken, Panofsky ise, Princeton'da yöntem üzerine yaptığı araştırmaların merkezini kurmuştur (Institute for Advanced Study).

Panofsky "ön-ikonografik betimleme", "ikonografik çözümleme", "ikonolojik yorum" olarak üç aşamaya ayırdığı yönteminde anlamın üç ayrı katmanı (evresi) üzerinde yoğunlaşır. Önce belli bir soyutlamayla *anlamı* bütün sezdirmelerinden arındırır, doğal haliyle karşımıza getirir. Daha sonra, tıpkı dil gibi, insanın uzlaşımsal biçimde oluşturduğu (kolektif ya da bireysel) anlamlandırma sürecini çözümler. En son olarak da yapıtın, "bildirisini" bir üst-dile dönüştürür. Dolayısıyla Panofsky'nin, *görsel* "imgeleri", "motifleri", "imge-bileşkeleri", denebilir ki, göstergebilimin *yazınsal* "gösterge", "gösteren", "gösterilen", "gönderge" vb. kavramlarına karşıtlık oluşturur ve kimi noktalarda pek çok benzerlik içerirler.[5] Biçimci Wölfflin'in aksine Panofsky'yi "Sanat Tarihinin Saussure'ü"[6] olarak adlandırmak, belki de bu nedenlerden ötürü geçerli sayılmalıdır.

Gerçekten Panofsky, yapıtların anlam çözümlemesini yaparken, içilişkileri oluşturan öğeleri (bir bakıma, onun deyişiyle "imge bileşkeleri" de denebilir) ayrıntılı biçimde ele alır, bunların zaman içinde geçirdikleri dönüşümleri (danışıklılık niteliğini) sorgular. İşte tam da bu noktada Saussure'ün "dil/söz ayrımı"[7] akla gelebilir. Şöyle ki, toplumsal nitelikli dilin (sanat yapıtlarının yaratıldığı dönemin biçemi, anlayışı, "danışıklı" ortamı) bireysel nitelik taşıyan söz (sanatçı ve yapıtı) tarafından dönüştürülmesi...

"Bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın, bir dinsel ya da düşünsel anlayışın bir kişilikçe nitelenmiş ve bir yapıtta yoğunlaştırılmış temel davranışını gösteren temel ilişkilerin saptanarak" değerlendirildiği üçüncü katman "içsel anlam ya da içerik", kuşkusuz yoruma açık bir nitelik taşır. Dolayısıyla ikonografik anlam çözümlemeleri, her zaman, en uygun metinlerin bulunmasını gerektirir. Bu konuda bazı mantıksal açıklamalarla hareket etmek ya da yetinmek, araştırmacıyı yanılgıya sürükleyebilir. Yöntemin yoruma açık bir yanı da Gombrich'in dediği gibi, "İkonolojik araştırmanın bütün kaderinin, bizim neyi arayacağımız konusundaki önsel kanımıza bağlı olmasıdır."[8] Kuşkusuz yöntem uygulanırken titizlikle dikkate alınması gereken şey, yeterli kaynak bulunmadığı durumlarda "spekülatif" yorumlardan kaçınmak gerektiğidir. David Mannings'in "aşırı-yorum" (over-interpretation) olarak tanımladığı bu sakınca[9], zaman zaman ünlü araştırmacıları bile çıkmaza sürüklemektedir. Bu türden yorumlama tutkusu, giderek o düzeye erişmiştir ki, kimi düşünürler neredeyse "Yoruma Karşı" bir isyan başlatırlar.[10] Günümüzde ikonografik araştırmalar, "70"ler öncesi hızını yitirse de varlığını sürdürüyor. Yöntem bugün, başta ilk ustaların çalışmaları da dahil olmak üzere daha eleştirel bir açıdan değerlendiriliyor; kimi araştırmalarda ise düpedüz geçerliliği sorgulanıyor.[11]

---

1 H. Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları* (çev. H. Örs), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985 (2. basım).

2 E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Penguin Books, Harmondsworth (1983 Ed.), 55.

3 Bkz. E.H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, London, 1970 (özellikle 61 vdd.).

4 Bu ilk çalışmalara örnek olarak bkz. A. Warburg, *Gesammelte Schriften* (Bibliothek Warburg ed.), Leipzig, 1932, 2 vols; E. Panofsky, "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst", *Logos*, XXI, 1932, 103-119. Ayrıca Saxl'ın erken araştırmaları ve bütün kaynakçası için bkz. F. Saxl, *A Heritage of Images*, Penguin Books, Harmondsworth, 1970 141 vd.

5 Bu konuda bir değerlendirme için bkz. C. Hasenmueller, "Panofsky, Iconography, and Semiotics", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXVI, n. 3, Spring 1978, 280-301; Panofsky yapıtının eleştirel bir değerlendirmesi için bkz. M. Podro, *The Critical Historians of Art*, Yale University Press, 1983, 178-208.

6 G.C. Argan, "Ideology and Iconology", *The Language of Images* (Ed. By W.J.T. Mitchell), The University of Chicago Press, 1980, 15-23.

7 F. de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri* (çev. B. Vardar), TDK Yay., I, Ankara, 1976, 29 vd.

8 E.H. Gombrich, *Symbolic Images*, Phaidon, Oxford, 1972, 7. Gombrich'e göre ikonoloji uzmanı "belli bir metnin saptanmasından çok bir programın yeniden kurgulanmasıyla ilgilenir" (s. 6), "bir yapıttaki *ündeş nitelikli örtük anlatımları* (punning allusions) yorumlar" (s. 2).

9 D. Mannings, "Panofsky and the Interpretation of Pictures", *The British Journal of Aesthetics*, vol. XIII, N. 2, Spring 1973, 146-162.

10 S. Sontag, *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş* (Haz. Y. Salman/M. Gürsoy), Metis Yay., İstanbul, 1991, 9-21.

11 S. Alpers, *The Art of Describing*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1989 (Chicago Üniversitesi'nde ilk baskı 1983).

"VERGİ PARASI" ÜZERİNE İKONOGRAFİK BİR NOT

Resim sanatının biçimsel gelişimi içinde Floransa, Santa Maria del Carmine Kilisesi'ndeki bir fresk dizisi, önemli bir basamak oluşturmaktadır. Kilisenin Brancacci Şapeli'ndeki fresklerin, Giotto'dan sonra, Rönesans biçemini vurgulayan en önemli ürünler olduğu sanat tarihçilerince tartışılmaz bir biçimde benimsenmiştir.[1]

Freskler, mekan tanımlaması, anatomik doğruluk, renk kullanımı ve yeni yeni bulgulanan perspektif ilkelerini yalın, tutarlı ve ağırbaşlı bir biçem içinde gözler önüne serer. Sanatçılar olarak karşımıza Filippino Lippi'nin dışında iki usta çıkıyor: 1383 doğumlu Masolino ve 1401 doğumlu Masaccio. Bu iki genç sanatçının (fresklerin 1420'lerde yapıldığı göz önüne alınırsa Masolino 30'lu, Masaccio ise henüz 20'li yaşlarındadır) birlikteliği, Erken Rönesans'ın başyapıtlarından birini oluşturmuştur.[2] Ancak bütün bu biçemsel gelişimi bir yana bırakarak fresklerden birinin (şapelin sol yan duvarındaki üst kısım kompozisyonu) *Vergi Parası* olarak bilinen resmin anlam boyutu üzerinde durmak istiyorum (res. 1). Resmin konusu Matta İncili'nden alınmıştır:

"Kefernahum'a geldikleri zaman, yarım şekel alanlar Petrus'a gelip dediler: Sizin muallliminiz yarım şekeli ödemiyor mu? Petrus: Evet, dedi. Ve eve gelince İsa ona dedi: Ey Simun sana nasıl görünür? dünya kıralları baç, yahut vergiyi kimden alırlar? oğullarından mı, yoksa yabancılardan mı? Petrus'un yabancılardan demesi üzerine, İsa ona dedi: (Öyle ise oğullar serbesttir, U.T.) Fakat onların sürçmesine sebep olmayalım diye, denize git, olta at, ve ilk gelen balığı tut; onun ağzını açınca bir şekel bulacaksın; onu al, benim için de kendin için de onlara ver" (17: 24-27).

Brancacci Şapeli'ndeki kompozisyona baktığımızda Ortaçağ'ın yaygın anlatım biçimi olan "sürekli/öyküsel anlatım" yolunun izlenmiş olduğunu görürüz. Ortada İsa ve çevresindekiler (Petrus da dahil olmak üzere!) vergi alınmak için durdurulmuş görünüyorlar. İsa eliyle sol taraftaki denizi işaret ediyor, aynı hareket Petrus tarafından da yineleniyor. Solda Petrus balığın ağzından parayı alıyor, sağ tarafta ise Petrus parayı topluluğun önünü kesen askere ("yarım şekel alanlar") veriyor. Görüldüğü gibi Masaccio, Petrus'un önce askerler tarafından sorgulanması, onun eve gelerek İsa'dan akıl alıp balık tutmaya gitmesi yolundaki İncil anlatımına çok sadık kalmıyor, kompozisyonu (kuşkusuz resim için ayrılan duvar genişliğine koşut olarak!) yatay bir dikdörtgende düşünerek, olayı tek çırpıda anlatıyor. Sahnenin ikonografik geçmişine baktığımızda, iki erken dönem örneğiyle karşılaşıyoruz: 10. yüzyıldan bir fildişi kabartma ve yaklaşık 1260'a tarihlenen Mainz İncili'nden bir minyatür (res. 2, 3). Sınırlı ve didaktik anlatımlı bu iki örnekte de yalnızca Petrus'un İsa gözetiminde balığın ağzından parayı alışı gösteriliyor.

Bu örneklerde ister Ortaçağ etkili öyküsel anlatım yolu, ister olayın tek bir anının veriliş biçimi seçilmiş olsun, henüz anlam boyutunda bir farklılığa rastlanmıyor. Ancak, kanımca bu olayı ikonografik açıdan İsa'nın mucizeleri arasına katarsak, en azından sınıflama düzeyinde Kutsal Kitap'taki başka referanslarla karıştırılmaktan kurtarabiliriz. Olay örgüsü, Petrus'un mucizevi biçimde balığın ağzından parayı buluşuna dayanmaktadır. Ancak sahnenin bildirisi, hemen her mucizede olduğu gibi, olay öncesi ya da sonrası İsa'nın bir sözüne dayanmaktadır. "Dünya kralları vergiyi kimden alırlar" sorusuna Petrus'un "yabancılardan" yanıtı, İsa'ya şu sözleri söyletir: "Öyle ise oğullar serbesttir." Aslında İncil anlatımında bütün anlam bu tümcede saklıdır. Balık avlamaya gidiş, balıktan parayı alıp askere veriş, bütünüyle "bir mucizenin sıradan aşamalarıdır" (çelişik gibi görünse de gerçekten verilen bildirilerin yanında gerçekleştirilen mucizeler sıradan birer olaya dönüşürler!). Ancak, aynı İncil'in bir başka bölümünde yine vergi olayıyla ilgili bir anlatıma rastlıyoruz. Burada, İsa, kendisini deneyen Ferisilerle söyleşmektedir:

"Muallim, biliriz ki, sen doğrusun ve Allah yolunu doğrulukla öğretirsin, ve kimseyi kayırmazsın; çünkü insanların şahsına bakmazsın. İmdi, bize söyle, sana nasıl görünür? Kayser'e vergi vermek caiz mi, yahut değil mi? Fakat İsa, onların kötülüğünü anlayıp dedi: İkiyüzlüler, niçin beni deniyorsunuz? Bana vergi parasını gösterin. Ve İsa'ya bir dinar getirdiler, İsa da onlara dedi: Bu suret ve yazı kimindir? Onlar, Kayser'in, dediler. O vakit İsa onlara: Öyle ise, Kayser'in şeylerini Kayser'e ve Allah'ın şeylerini Allah'a ödeyin, dedi. Ve bunu işittikleri zaman şaşdılar ve İsa'yı bırakıp gittiler" (22: 15-22).

Matta İncili'ndeki bu anlatım, kimi küçük değişikliklerle (bunlar, anlamsal boyutu etkilemediği için söz konusu etmiyoruz) bu kez öteki iki İncil'de de yer almaktadır (Markos, 12: 13-17; Luka, 20: 20-26). Görüleceği gibi, bu anlatımın Masaccio'da görselleşen sahneyle uzaktan yakından bir ilgisi yoktur. Ne var ki, bu iki (ayrı) olay kimi zaman bir başlık altında ele alınır ve sanki "Kana Düğünü" ya da "Son Ye-

mek" gibi tek bir sahne olarak değerlendirilir. Bu iki vergi olayı, yayınlarda bazen ayrı referanslarla belirtilse de tek bir başlık altında toplanır[3], bazen de doğru bir biçimde "Vergi Parası" ve "Tapınak Vergisi" adı altında iki ayrı başlık altında değerlendirilir.[4] Gerek olayların farklı niteliği, gerek bildirilerindeki anlamsal uyuşmazlık nedeniyle bu ayrım son derece yerindedir. Masaccio'da görselleşen ilk sahnede toplanacak vergi, bir mucize yoluyla görevlilere verilir, ancak asıl bildiri "oğulların (inananların) serbest olduğudur".[5]

Öteki sahnede verginin yasallığı tartışılırken İsa, bu konuda bir direnç göstermez, ancak bildirisi "kimsenin hakkının yenmemesi gerektiği" ya da "Tanrı'ya ödenecek şeylerin çok farklı olduğudur": Sezar'ın Hakkı Sezar'a! Anlatım, bir anlamda dünyasal ödemelerle dinsel ödemelerin ayrı olduğunu da vurgulamaktadır. Ne var ki, Schiller bir yandan bu iki olayı ayrı değerlendirir, öte yandan balığın ağzından paranın alındığı vergi olayına "Tapınak Vergisi", ikinciye ise "Vergi Parası" diyerek yeni bir terminoloji sorununa davetiye çıkarır. Oysa, görüleceği gibi, ikinci olayda verginin kendisi önemli değildir, İsa, paranın üzerindeki imgeden hareketle, Ferisilerin ikiyüzlülüğünü de bilerek, Kayser'in işleriyle Tanrı'nın işlerinin karıştırılmaması gerektiğini söyler. Bu, aslında vergiyle ilgili bir tartışmadan çıksa da anlamı çok değişik boyutlara taşınan bir meseldir.

Nitekim ikinci olayın sanat tarihindeki örneklerine baktığımızda, sahne şemasının bütünüyle farklı olduğunu görürüz. Rönesans dinginliğiyle Geç Rönesans gölge-ışık oyunlarının başarıyla birleştirildiği, Tiziano'nun Dresden'deki yapıtında (res. 4) yalnızca İsa ve parayı uzatan Ferisi bulunmaktadır. Paranın üstündeki imge hayli belirgindir ve İsa bir eliyle parayı gösterirken yanındakine de büyük bir içgörüyle bakmaktadır. İşte, bu tam da İsa'nın "Kayser'in şeylerini Kayser'e, Tanrı'nın şeylerini Tanrı'ya ödeyin" dediği andır. Yaklaşık 100 yıl sonra, bu kez bir büyük Barok ressam Rubens, sahnenin belki de sanat tarihindeki en anlamlı yorumunu gerçekleştirir (res. 5). Barok anlayışın dramatik karşıtlıklar yaratma ilkesiyle biçimlenen resim, Rubens figürlerinin o kendine özgü yüzleriyle hayli güçlü bir sahne ortaya koyar. İsa'nın çevresinde toplanmış Ferisi ve Hirodesilerin kuşkulu, ürkek, biraz tedirgin bakışları altında İsa bir eliyle parayı gösterirken öteki elini yukarı kaldırmış, gökyüzünü işaret etmektedir. Karşıtlıklar ilkesi o denli belirgindir ki, İsa'nın tam karşısındaki figür yukarı kalkık ke[illegible]n yanındaki figür ise avuçtaki paraya bakmaktadır.[6] İsa'nın [illegible]ndeki bildiri kavranmak üzeredir, ancak Tiziano

dinginliğinin yerini Rubens fırtınası almıştır. Yaklaşık yarım yüzyıl sonra, 1655'te son araştırmaların Gerbrand van den Eeckhout'a atfettiği[7] bir "Rembrandt Atölyesi" ürünü çıkar karşımıza (res. 6): Bu kez klasik bir mimarinin önünde çok sayıda İsa havarisi ve Ferisi'den oluşan bir grup görürüz. Para, İsa'nın tam karşısındaki Ferisi'nin elindedir ve deyim yerindeyse, Barok'ta "içe işleyici bir dinginliğin" ustası olan Rembrandt'a yakışır biçimde, hareketler son derece sınırlandırılmıştır. Eyleme dönüşen tek şey, Ferisi'nin parayı uzatışı ve İsa'nın sağ elinin bu harekete yönelişidir. Ancak Eeckhout, öldüğü yıl tamamladığı aynı konulu bir başka yapıtında aynı tür bir mimari arka-plana karşılık bütünüyle Rubens'inkine benzer bir sahne şemasını yineler. Para yine Ferisi'nin elindedir, ancak, İsa'nın bir eli Ferisi'nin parayı tutan avcuna kapanmış, öteki eli baş hizasında gökyüzüne doğru kalkmıştır. Bu iki yapıt, biçem açısından Barok'u, Rubens'in "dinamizmine" karşıt olarak Rembrandt çevresinin "dinginliğiyle" tanımlar.

Birinci olayın sanat tarihindeki betimlerine 10. yüzyıldan itibaren rastlamaya başlıyoruz. Oysa ikinci sahne, ancak 1510'larda ilk kez Tiziano ile karşımıza çıkıyor. Tiziano'dan sonra Barok ressamların da ele aldığı bu "Tanrı'nın şeylerini Tanrı'ya, Kayser'in şeylerini Kayser'e ödeyin" meseli, Rönesans öncesinde "bilinmiyor" denebilir. Rönesans sonrası sanat anlayışının "tarihsel" olaylardan çok vaaz ve mesellere önem verdiği, çoğu tarihsel sahnenin yerini İyi Yürekli Samiriyeli (Rembrandt)[8], Müsrif Oğul (Rembrandt) türünden mesellerin aldığı, giderek Son Yemek'in bile "tarihsel" yorumundan çok "liturjik" olanının yeğlendiği (Tintoretto, Poussin, Rubens, Tiepolo vd.) göz önüne alınırsa, ikinci sahnenin Tiziano gibi bir Geç Rönesans ustasıyla ortaya çıkışına şaşmamak gerekir.[9]

Tiziano'nun bu yapıtı Ferrera Dükü Alfonso için 1514 civarında yapmış olduğunu Vasari'den öğreniyoruz.[10] Dük 1514'te yerel ressam Dosso'ya sarayının salonlarına mitolojik konulu resimler yapması için sipariş verir. Ancak bununla yetinmez ve dönemin ünlü ressamı Giovanni Bellini'yi de bu proje içinde kullanmak ister. Tiziano'nun Dük için çalışması ise, yaşlanan Bellini'nin yerine önerilmekle başlar. Genç Tiziano, "Vergi Parası"nın yanı sıra Dük için pek çok yapıt üretir (bunlar arasında yak. 1536'ya tarihlenen, Dük'ün bir portresi de bulunmaktadır, P. Pitti, Floransa).[11] Tiziano'nun kayserlerle giderek güçlenen ilişkisine az sonra değineceğim. Ancak bu noktada, ilk kez Tiziano ile ortaya çıkan bu yeni konunun yorumunu yapabilmek için 1500'ler Avrupa'sına göz atmak gerekir.

Tiziano ve V. Karl ilişkisi, ilerleyen zaman içinde gelişecek ve ressam, İmparatoru için çeşitli yapıtlar ve portreler üretecektir. Özellikle İmparator'u Protestanlara karşı Katolikliğin zaferini kazandığı Mühlberg Savaşı'nda at üzerinde gösteren portre (Prado), egemen gücün resim sanatındaki önemli örneklerinden biri olmuştur.[17]

Maximilian'ın düşlerindeki evrensel imparatorluk düşüncesi, torununun pragmatik tutumuyla bir ölçüde gerçekleşmişti. Ancak V. Karl, hümanizmin çöküşünü daha imparator iken 1550'lerde görecek, bu idealin ancak bir hayal olabileceğini acı deneyimlerle kavrayacaktı. Mühlberg Savaşı'nın kazanımları ters tepmiş, Fransızlar Metz'de eski Pavia zaferinin intikamını almış, Erasmusçu düşünce ortadan kalkmaya başlamış, Roma'da Engizisyon yeniden hortlamış, Valladolid ve Sevilla'da Erasmus yandaşları yakılmış, bütün kurumlar bu çöküşten nasibini almaya başlamıştı.[18] İşte bu noktada V. Karl, tahtı bırakmaya ve içinde Tanrı korkusu olan gerçek bir Hıristiyan olarak ölmek kaygısıyla manastıra çekilmeye karar verir. Daha 1554'te bu iş için bütün planlarını hazırlamaktaydı.[19] Seçilen yer, Estremadura'da yıllardır Erasmusçu düşünceyi benimsemiş Jeronimit Tarikatı'nın yönettiği Yuste Manastırı'dır. Kaynakları zengin, pitoresk manastırı ince beğenisiyle yeniden düzenleyen V. Karl, içinde Tiziano'nunkilerin de olduğu pek çok yapıtı buraya getirtir. (Bu, Avrupa'daki en zengin müzelerden birinin, Prado'nun da derlenmesidir bir bakıma!)

İşte bu noktada, bizi, özellikle manastır için ısmarlanmış bir Tiziano yapıtı ilgilendiriyor: Yuste'deki kilisenin altarının üstüne asılan 1554 tarihli *Gloria* (res. 7). Yapıta Tiziano da büyük önem vermiş, Venedik'ten İmparator'a yollamadan önce sahneyi iki ya da üç kez değiştirmiştir.[20] Zaten Vasari, bu olayı anlatırken bugün elimizdeki yapıttan biraz farklı bir düzenlemeyi tanımlar.[21] *Gloria*'da bulutların üstündeki Kutsal Üçlü'ye yakaran, diz çökmüş İmparator'u görürüz. İmparator ve İmparatoriçe meleklerin rehberliğinde yan yana, çok sade giysiler içinde sanki m[illegible]et dilenmektedirler. Ancak en can alıcı ayrıntı, İmparator'un [illegible]hemen yanına, bulutların üstüne bırakmış olmasıdır. Bu, kuşkusuz, saygı gereği böyle olmalıydı. Ancak Tiziano yapıtı bitirdiği 1554 Eylülü'nde İmparator'un bakanı Granvelle'e (daha sonra piskopos ve kardinal) şunları yazmıştır:

"İmparatorumuz yine şu sıralar savaşla meşgul sanırım. Umarım ki, Meryem ile Kutsal Üçlü'yü cennette gösteren resmim ulaştığında, İmparator huzura ve şanlı bir zafere kavuşmuş olur; bir yürek ferahlığı içinde resmimi seyre dalar."[22]

İşte bu büyük ressam *Vergi Parası*'nın bildirisini yaklaşık 40 yıl sonra, bir başka alegorik yapıtta yeniden değerlendiriyor; bulutların üstüne bırakılmış taç ve giysi olarak seçilmiş beyaz örtüler ile "dünyasal işler" belki de bütünüyle tasfiye edilerek o son ana yapılan hazırlığı betimliyor. Yaşamı papalarla savaşla geçmiş, en büyük güç olma arzusuyla yanıp tutuşmuş bir adamın son günleri için böyle bir yapıt tasarlayan Tiziano, aynı zamanda belki de, bildirisi "Sezar'ın hakkı Sezar'a, Tanrı'nın hakkı Tanrı'ya" olan bir gençlik yapıtına göndermede bulunarak o yılların İmparator/Papa (Kilise) çekişmesini 40 yıl sonra, "Kutsal Üçlü'nün huzurunda Tanrı'nın şeylerini Tanrı'ya ödeyen bir İmparator" imgesiyle noktalıyor. Bu bildiriyi de bizzat V. Karl tarafından ısmarlanmış bir yapıt ile veriyor.

Sonuçta; Türkçe'de en azından tutarlı bir ikonografi terminolojisine katkı amacıyla "oğullar serbesttir" bildirili ilk vergi olayını *Vergi Parası*'ya da *Vergi Mucizesi*'yle; asıl bildirisi "mademki bu paranın üzerinde Kayser'in imgesi var, o halde onu Kayser'e ödeyin, Tanrı'ya ödeyeceksiniz başkadır!" olan ikinci sahneyi ise tıpkı "Noli Me Tangere"ye (Dokunma bana!) benzer biçimde *Sezar'ın hakkı Sezar*'a deyişiyle (üstelik deyiş dilimize "adaletli olma", "hak tanıma" anlamında ciddi bir biçimde yerleşmiştir) tanımlamayı öneriyorum.

---

1 P. and L. Murray, *The Art of the Renaissance*, Thames and Hudson, London 1981, 50; M. Levey, *A Concise History of Painting. From Giotto to Cezanne*, Thames and Hudson, London 1977, 28; K. Clark, *Civilisation*, BBC and John Murray, London 1979 (11th Imp.), 94-95; H. Wölfflin, *Classic Art*, Phaidon, Oxford 1980 (4th Imp.), 5-6; L. Venturi, *Resim* (çev. M. Erdem), Doğuş Mat, 1954, 37 vd.; N. ve M. İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, Cem Yayınevi, İstanbul 1977, 59-61; K. Steinbart, *Masaccio*, Verlag von A. Schroll and Co., Wien 1948, 51-54.

2 Bu ilişki için bkz. M. Roskill, *What Is Art History*, Thames and Hudson, London 1976 ("Colloboration between two artists: Masaccio and Masolino" bölümü, 37-54)

3 H. Daniel/J. Berger, *Encyclopaedia of Themes and Subjects in Painting*, Thames and Hudson, London, 1971, 59; J. Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, John Murray, London 1989, 309; G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, 1982 (11th Imp.), 80.

4 G. Schiller, *Iconography of Christian Art* (Trans. By J. Seligman), Lund Humphries, London 1971, Vol. I, 157.

5 J. Hale'e göre, Masaccio burada devrin hümanistleri arasında gözde olan bir temayı ele alır: Toplumsal konumunun ve kendi değerinin bilincinde olan bir insan, düşünce ve eylemdeki özgürlüğünü korumak için bağlı bulunduğu kent-devletine vergisini vermelidir. Çünkü, İtalyan kent-devletleri arasındaki savaşta başrolde olan Floransa'da savunma güçlerini oluşturmak için yeni vergiler getirilmiştir (bkz. J. Hale, *Italian Renaissance Painting*, Phaidon, Oxford 1977, 21-22). Ne var ki, bu yorum, dünya krallarının vergiyi hep yabancılardan aldığı ve aslında oğulların serbest olduğu anlatımıyla çelişir görünüyor.

6 R. Oldenbourg, New York Metropolitan Museum'daki iki havari figürünün "Vergi Parası"nın bir provası olarak algılanabileceğini belirtir (R. Oldenbourg, *P.P. Rubens*, München und Berlin 1922, 106. Ayrıca bkz. "Klassiker der Kunst", *P.P. Rubens*, Stuttgart 1921, 51).

7 Bkz. C. Brown/J. Kelch/P .v. Thiel, *Rembrandt: The Master and his Workshop*, Yale University Press, New Haven/London 1991, 344 vd.

8 Rembrandt "İyi Yürekli Samiriyeli" konusunu defalarca işlemiştir. Ancak, "Rembrandt Araştırma Projesi" nin yaklaşımına göre, Londra Wallace Koleksiyonu'ndaki yıl 1636'ya tarihlenen yapıtın Govert Flinck'e ait olduğu ileri sürülmektedir. C. Brown/J. Kelch/P. v. Thiel, *a.g.y.*, 75.

9 16. yüzyıl İtalya'sının değişen sanat kuramları için bkz. A. Blunt, *Artistic Theory in Italy. 1450-1600*, Oxford University Press 1968; A. Hauser, *The Social History of Art* (trans. by S. Godman), Routledge and Kegan Poul, London 1952; L. Murray, *The High Renaissance and Mannerism*, Thames and Hudson, London 1984.

10 G. Vasari, *The Lives of the Artists* (A selection translated by G. Bull), Penguin Books Harmondsworth 1987 (reprint), 447. Vasari'nin yapıtının tamamı için bkz. *Lives* (Ed. By Blashfield/Hopkins), C. Scribner's Sons, New York 1926 (4 cilt). Yapıtın araştırmamızdan sonra yayımlanan yeni baskısı için bkz., *Lives of the Painters, Sculptors and Architects* (trans. by G. Du C. De Vere), Everyman's Library, London 1996 (2 cilt).

11 O. Fischel, *Tizian*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Leipzig 1906, 65; H. Knackfuss, *Tizian*, Verlag von Velhagen und Klafing, Bielefeld und Leipzig 1898, 21 vd.; G. Stepanov, *Tizian*, Fretz und Wasmuth, Zürich und Leipzig (tarihsiz).

12 H. Trevor-Roper, *Princes and Artists. Patronage and Ideology at Four Hubsburg Courts*, Thames and Hudson, London 1991 Ed., 118.

13 Batı ikonoklazmı için bkz. H. Feld, *Der Ikonoklasmus des Westens*, E.J. Brill, Leiden 1990.

14 H. Trevor-Roper, *a.g.y.*, 139.

15 C. Brown/ J. Kelch/P. v. Thiel, *a.g.y.*, 346.

16 H. Trevor-Roper, *a.g.y.*, 29.

17 M. Warner, *Portrait Painting*, Phaidon, Oxford 1979, 37; S.J. Freedberg, *Painting in Italy. 1500 to 1600*, Penguin Books, Harmondsworth 1983 (2nd ed.), 504. Ayrıca bkz. dipnot 12.

18 H. Trevor-Roper, *a.g.y.*, 37-38.

19 Nitekim V. Karl ilkin Ekim 1555'te Brüksel'de, Bourgogne ülkelerinin hükümdarı olarak oğlu II. Philip lehine tahttan çekilmiş; Ocak 1556'da Aragon, Kastilya, Sicilya ve Yeni Hindistan İspanyol tahtlarından yine oğlu II. Philip lehine çekilmiş; son olarak da, Seçiciler'in ancak 1558'de onaylayacakları bir kararla, Eylül 1556'da imparatorluk makamını kardeşi Ferdinand lehine bırakmıştır.

20 H. Trevor-Roper, *a.g.y.*, 39.

21 G. Vasari, *a.g.y.*, 457.

22 H. Trevor-Roper, *a.g.y.*, 39-40.

BATI SANATINDA MARIA MAGDALENA'NIN KİMLİĞİ PROBLEMİ YA DA KUTSAL METİNLERİN KARŞILAŞTIRMALI ÇÖZÜMLENMESİ ZORUNLULUĞU

Sanat tarihi araştırmalarında "görünenin" betimlenmesinin ötesinde kimliğinin doğru biçimde saptanması da büyük önem taşır. Öyle ki, kimi zaman gözü kapalı "doğru" olarak nitelediğimiz değerlendirme ve saptamalar bile sezgi gücüne dayalı derinlikli incelemelerle sarsılabilir. Temel metinlere gönderme yapılmasını zorunlu sayan kuramsal yöntem yardımıyla aslında benimsenegelen *saymaca, danışıklı* anlamlar dünyasındaki karanlık, şüphe uyandıran noktaları saptayabilir, araştırmaların geleceğini (ya da gelecekteki araştırmaları) olası tehlikelerden koruyabiliriz.

Öyleyse nasıl bir yol izlememiz gerekiyor? Bu araştırmanın ana figürü, Batı sanatında hemen her zaman karşımıza çıkan ve yapıtlarda atribüleri nedeniyle hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak biçimde saptanabilen *Maria Magdalena* (Mecdelli Meryem)... Ancak, bu kesinliğe rağmen Maria Magdalena olarak kabul gören kişiliğin İncil öykülerinde her zaman adıyla açık açık anılmıyor oluşu, dahası bu konuda İncillerde farklı anlatımlar, karanlık noktalar bulunuşu, metinlerin karşılaştırmalı olarak ele alınmasını ve betimleniş farklılıklarının çözümlenmesini zorunlu kılıyor.

Kutsal metinlere, ana kaynaklara dayanan yapıtların çözümlenmesinde figürlerin tek tek saptanması kuşkusuz yaşamsal bir önem taşır. Ayrıca bunların adının ortak bir anlaşma ile belirlenmesi, doğal olarak yöntemin terminolojisine de yardımcı olacaktır. Ancak bu konuda Batı'da da tam bir anlaşma sağlanamadığı düşünülürse, bunun o kadar da kolay olamayacağı ortaya çıkıyor. Örneğin Maria Magdalena kimi zaman "Beytanyalı Meryem", kimi zaman "Günahkâr Kadın", kimi zaman "Günahkâr Meryem" olarak adlandırılıyor. Ayrıca kimliği konusundaki en önemli dayanaklardan biri olan sahne ise *Ferisi'nin Evinde Yemek, Simun'un Evinde Yemek, Beytanya'da İsa'nın Ayaklarının Yağlanması* türünden başlıklar taşıyor. İşte bütün bunlara da aslında az önce söylediğimiz gibi, daha en başta İncillerdeki farklı anlatımlar, çelişkili yorumlar neden olmaktadır.

Sorunu üç aşamada ele almak, araştırmaların güvenli ve mantıklı bir yol izlemesi açısından en uygunu olacak sanıyorum. İlkin Maria Magdalena'nın nitelikleri ve yaşamöyküsü tanıtılacak, daha sonra asıl

konumuz olan (çünkü kimlik problemi burada karşımıza çıkıyor!) İncil öykülerinin karşılaştırması yapılacak, sonunda ise bu iki aşamanın sağladığı temel üzerinde kimlik probleminin tartışılmasına geçilecek.

Maria Magdalena'nın Yaşamöyküsü

Figürümüzün Hıristiyan sanatında kimliğini belirleyen en önemli iki nitelik "günahkârlık" ve "tövbekârlık"tır. Gerek İncil öykülerinde gerek geç dönem efsanelerinde bu iki nitelik hemen öne çıkar. Batı sanatı, Magdalena'yı tek başına ya da bir öykü kişisi olarak ele aldığında, hep bu nitelikler çerçevesinde betimlemiştir. Maria Magdalena Galile Denizi kıyısındaki Magdala yöresinde Magdalon adlı bir şatoda yaşamaktadır. Lazarus ve Martha adlı iki kardeşi olan Maria, soylu bir ailedendir. Babaları Syrus'un ölümü üzerine çocuklara büyük bir zenginlik ve yönetim hakkı miras kalır. Bu mirası aralarında eşit olarak bölüşürler. Lazarus askerliği, Martha erdem ve dürüstlüğün egemen olduğu yaşam tarzını seçer. Buna karşılık Maria kendini dünyasal zevklere ve lükse verir. Bu nedenle "günahkâr" olarak anılmaya başlar. Kardeşinin adının kötüye çıkmasından hayli endişe duyan Martha, onu, İsa'nın vaazlarını dinlemesi için uyarır. İsa'yı dinleyen ve ruhu arınan Maria, tövbe eder ve namuslu bir yaşam sürmeye başlar (İncillerde Magdalena'nın yaşamının yalnızca bu bölümü yer alır). İsa'nın ölümünden sonra kardeşleri ve refakatindekilerle (72 havariden biri olan Maximin, İsa'nın gözlerini açtığı kör Cedon ve hizmetçileri Marcella) putperestler tarafından dümeni, küreği ve yelkeni olmayan bir sala bindirilerek denize salınırlar. Tanrı'nın inayeti ve meleklerin[illegible]rliğinde rüzgarlarla taşınarak Marsilya kıyılarına varırlar. Yö[illegible] pagan halkı önce bu kutsal kişileri reddeder. Ancak daha sonra gösterdikleri mucizeler nedeniyle yöre halkı inanç kazanır ve pek çoğu vaftiz olur. Ancak bir süre sonra Magdalena geçmiş günahlarının bedeli olarak kayalık ve ıssız bir arazide yaklaşık 30 yıl inzivaya çekilir. Bu sırada hiçbir şey yemez, yaşantısı sırasında ona melekler nezaret eder. Ölümü konusunda iki ayrı inanış vardır: Bir efsaneye göre bir kilisenin içinde Aziz Maximin'in elinden kutsal ekmeği aldıktan sonra, daha popüler olan öteki inanışa göre ise çölde yalnız başına ölmüştür. 13. yüzyılda ona ve Lazarus'a ait olduğu kabul edilen rölikler, Toulon'un yaklaşık 20 mil kuzeyinde St. Maximin olarak bilinen yörede bulunur. Bölgedeki güçlü anısı nedeniyle Provence Kontu Charles tarafından buraya bir kilise yaptırılır. O günden bu yana da anısı, özellikle Fransa'da hep canlı tutulmuştur.[1]

Bu yaşamöyküsünün kökeni, Ortaçağ'da çok popüler olan, aziz ve azizelerin yaşamını anlatan *Altın Efsane*'dir (Legenda Aurea). Magdalena'nın bu yerel öyküsü İncil sahneleri kadar olmasa da sık sık betimlenmiştir.[2] Bu tür yapıtlara Rönesans döneminden ilginç bir örnek olarak Lucas Moser'in *Magdalena Altarı* verilebilir (res. 8).[3] Açılır kapanır bu altar panosunda, açık halde orta bölümde Martha, Lazarus ve Maria'nın tam boy portreleri, altar kapalı iken üstte İncil öyküsü *Simun'un Evinde Yemek*, ortada çerçeve ile ayrılmış kısımda yaşamından üç sahne, Marsilya'ya yolculuk, uyuyan azizler ve Magdalena'nın son komünyonu, predellada ise akıllı kızlardan birinin Maria olduğu *Aptal ve Akıllı Kızlar Öyküsü* (Matta 25: 1-13) yer alır.

Maria Magdalena, tek başına resimlendiği portrelerde ise genellikle saçları omuzlarına dökülmüş (açık baş, dağınık saçlar günahkârlık simgesi!) bir biçimde gösterilir. Giysilerinden kırmızı aşkı, mor tövbekarlığı ve yas tutuşu, mavi ise sadakati simgeler. Değişmez atribüsü yağ kabının yanı sıra kimi zaman haç ve kafatası tuttuğu da görülür.[4] Günahkâr ve tövbekâr kadınlar ile Marsilya ve Provence bölgesinin koruyucu azizesidir. Günü ise 22 Temmuz'dur.

İncil Öykülerinde Maria Magdalena

A) Simun'un Evinde Yemek

"İsa Beytanya'da Ferisilerle birlikte yemekte iken bir kadın beyaz mermer bir kapta çok değerli yağla gelir. İsa'nın ayaklarını gözyaşları ile siler, saçları ile kurular ve değerli yağ ile mesheder. Bu değerli yağın israf edilmesine kızanlara ise İsa 'kadının aslında iyi bir iş yaptığını, gömülmeden önce bedenini yağlamış olduğunu' söyler" (Matta 26: 6-12, Markos 14: 3-8, Luka 7: 36-50, Yuhanna 12: 1-7).

Batı sanatındaki örneklere baktığımızda bu olayın farklı biçimlerde betimlenmiş olduğunu görürüz. Ne var ki, bu farklı anlatımlar, daha en başta İncillerde karşımıza çıkar. Üç İncil (Matta, Markos, Luka) kadının adını vermez, ikisi (Matta, Markos) "bir kadın", öteki (Luka) "bir günahkâr kadın" deyişini kullanıyor. Oysa Yuhanna, İsa'nın dirilttiği Lazarus'un da orada bulunduğunu, Martha'nın hizmet ettiğini, Maria'nın da İsa'nın ayaklarını değerli yağ ile meshettiğini yazıyor (12:1-8). Öte yandan Matta ve Markos kadının yağı İsa'nın başın-

dan aşağı döktüğünü, Luka ve Yuhanna ise gözyaşları ile sildikten sonra değerli yağ ile meshettiğini yazıyorlar.

B) İsa, Maria ve Martha'nın Evinde

"Yollarına giderlerken İsa bir köye girer. Burada Martha adında bir kadın onu evine kabul eder. Kadının Meryem adındaki kız kardeşi İsa'nın ayakları dibinde oturmuş, onun sözünü dinlemektedir. Martha ise işlerin çokluğundan şaşırmış, kardeşinin yardım etmediğinden yakınmaktadır. İsa ise bu yakınma karşısında Martha'ya 'Sen birçok şeyler için üzülüp telaş ediyorsun, fakat bir şeye ihtiyaç vardır ve Meryem kendisinden alınmayacak olan iyi payı seçmiştir' der" (Luka 10: 38-40).

Yalnızca Luka'da geçen bu öyküde bir tek kız kardeşlerin adlarına rastlanıyor. Onların Lazarus'un kardeşleri oldukları, dahası Maria'nın İsa'nın ayaklarını yağlayan kadın olup olmadığı belirtilmiyor. Sanat tarihinde konu bu tür bir üçlü kompozisyon şeması içinde ele alındığı gibi (Vermeer, Edinburg Ulusal Galeri, yak. 1655), öyküdeki ilk tümceye ("yollarına giderlerken") dayanılarak masa ve sofranın bulunduğu mekana giren figürlerin de yer aldığı kalabalık kompozisyonlara bile rastlayabiliyoruz (Tintoretto, Münih Alte Pinakothek, yak. 1573).

C) Lazarus'un Dirilişi

Beytanyalı Lazarus hastadır. Kardeşleri Meryem ve Martha haber göndererek, sevdiği insanın hasta olduğunu söylerler. Ancak İsa haberi aldıktan iki gün sonra öğrencilerine "Yahudiye'ye dönelim" der. Döndüklerinde Lazarus ölmüş ve gömülmüştür. Kız kardeşler İsa'yı karşılarlar. Meryem, İsa'nın karşısında secdeye durur ve "Ey Rabbim, sen burada olsaydın kardeşim ölmezdi" der. İsa onlara acır ve mezar başına giderler. İsa oyuk mezarın önünü kapatan taşı açmalarını söyler, Tanrı'ya dua ederek "Lazarus çık dışarı!" der. Lazarus da elleri ve ayakları sarılı olarak kefenle dışarı çıkar (Yuhanna 11: 1-44).

Yuhanna İncili'nde geçen öykü özetle budur. Ancak sunuştaki tümceler, konumuza açıklık getiriyor. Yuhanna "Beytanya'dan Meryem ile kız kardeşi Martha'nın köyünden Lazar adlı bir adam hasta idi. Değerli yağla Rabbi meshederek ayaklarını saçlı ile silmiş olan bu Meryem idi" diyor. Lazarus'un Dirilişi bizim için bir yandan ipucu verirken öte yandan kronolojik bir karışıklığa neden oluyor. Şöyle ki, Yuhanna önce bu sahneyi anlatıyor, ancak Meryem'in (Maria Magdalena) tanımını yaparken, daha sonra anlatacağı Simun'un Evinde Yemek olayına gönderme yapıyor. Bu iki olaydaki Meryem'in aynı kişi olabileceğini salt Yuhanna İncili'ndeki anlatımlar yoluyla kavrayabiliyoruz.

Bu arada yeri gelmişken bu konu ile ilgili önemli bir ikonografik ayrıntıyı da belirtmeyi uygun görüyoruz. Eski Yahudi ölü gömme geleneğine göre gövdeler mezara (daha doğrusu ağzının bir taşla örtüldüğü mağara benzeri oyuklara) dik olarak yerleştiriliyordu.[5] Bu geleneğe uygun betimleme anlayışı Bizans ve erken dönem sanatlarında özenle korunmuş (*Rossano İncili*, 6. yüzyıl; *Via Latina Katakombu; III. Otto İncili*, 10. yüzyıl), ancak Yeniçağ sanatında ortadan kalkmıştır. Rönesans ve sonrasında bu konuyu betimleyen hemen bütün sanatçılar, mezarı gösterirken bugün de süren ölü gömme biçimini temel almışlardır.

D) Çarmıha Geriliş / İndiriliş / Mezara Konuş

(Matta 27: 33-58, Markos 15: 22-46, Yuhanna 19: 17-37)

Maria Magdalena'nın bulunduğu Kutsal Kitap öykülerinden biri de Çarmıhta İsa sahnesidir. İsa'nın çarmıha gerilmesi, çarmıhta can vermesi ve Pilatus'tan izin alınarak çarmıhtan indirilmesi olaylarında Magdalena'nın adı yalnızca Luka'da geçmiyor. Diğerleri, başka kadınlarla birlikte Maria'nın da orada bulunduğunu belirtiyorlar (Matta'da Yakup ile Yoses'in anası Meryem ve Zebedi'nin oğullarının anası, Markos'ta Yakup ile Yoses'in anası Meryem ve Salome, Yuhanna'da bakire Meryem ve kız kardeşi, Klopas'ın karısı Meryem, "başka kadınları" oluşturuyorlar).

Bu sahnede Maria Magdalena figürü, özellikle Ortaçağ'da tarihsel bir motif olmaktan çok, konuyu destekleyen anlatımsal, duyguları dışavurucu (expressive) bir motif olarak eli alınmıştır.[6] Çoğunlukla haçın önünde diz çökmüş olan Magdalena, acılı jestleriyle salt İsa'nın ölümünden duyduğu üzüntüyü değil, aynı zamanda kendi günahlarından duyduğu pişmanlığı da yansıtır. Dağınık uzun saçlarının ise Ferisi'nin evinde İsa'nın ayaklarını kurulamasını simgelediği kabul edilmektedir.[7] Maria Magdalena ile İsa'nın ayakları arasındaki bağıntı, Mezara Konuş sahnesinde de karşımıza çıkıyor. İncillere göre İsa'yı mezara koyanlar Arimateali Yusuf ile Nikodemus'tur. Yalnızca Matta, Magdalena ile öteki Meryem'in kabrin karşısında duyduklarını söylüyor (27: 61). Caravaggio'nun Vatikan'daki yapıtı, ilginç bir betimleniş türünü gözler önüne seriyor. İsa'nın gövdesini Nikodemus ve Yusuf taşırken, kadınlar arkada ayakta duruyorlar. Magdalena'nın elle-

rini açmış yakarır duruşu ise Batı sanatında "yakaran pişman kadın" imgesinin anlatımı olarak karşımıza çıkıyor. Pek çok öteki örnekte ise Magdalena kalabalığın arasında omuzlarına dökülmüş saçları, kimi zaman yanında duran, kimi zaman elinde tuttuğu yağ kabı ile seçkinleşiyor (R. V. d. Weyden, Uffizi, 1449-50).

Ancak bu noktada pek çok başka sahnede de olduğu gibi, sanatçıların her zaman İncil'i temel almadıklarını, tarihin akışı içinde ortaya çıkan bazı "ikincil" kutsal metinleri de kullandıklarını belirtmeliyiz. Nitekim Ortaçağ'da popüler olan çok önemli bir kaynak, *İsa'nın Yaşamı Üstüne Meditasyonlar*, İsa'nın mezara konurken başını ve omuzlarını annesinin, ayaklarını da Magdalena'nın tuttuğunu söylemektedir.[8] *Meditasyonlar*'daki anlatıma en yaklaşan örnek, Flamalli Usta'nın resimlediği çok kanatlı bir altar panosunun (triptychon) orta bölümüdür. Magdalena İsa'nın ayakucunda durmuş, elinde tuttuğu bir kaptan çivi yaralarına yağ sürmektedir. Burada Matta'da geçen bir tümceyi anımsamakta yarar var: "Zira kadın, bu değerli yağı bedenimin üzerine dökerek gömülmeye beni hazırlamak için bu[illegible]tı" (26:12).

E) Mezar Başında Üç Meryem

(Matta 28: 1-8, Markos 16: 1-8, Luka 24: 1-11, Yuhanna 20: 1-9)

Cumartesiden sonra haftanın ilk gününün şafağında kadınlar mezara gelir, mezarın kapağının yana yatmış, içinin de boş olduğunu görürler. Bu sahnenin konumuz açısından belki de en ilginç yanı, olay sırasında Maria Magdalena'nın bulunduğunu İncillerin hepsinin belirtiyor oluşudur.

F) Dokunma Bana!

Mecdelli Meryem boş kabrin yanında ağlayarak durmaktadır. Oradaki iki melek ona neden ağladığını sorarlar. O da "Rabbimi kaldırmışlar ve onu nereye koymuşlar bilemiyorum" der. Ancak hemen sonra, arkasında durmakta olan İsa'yı görür. Ne var ki, bahçıvan sanarak, onu götürdüyse nereye koyduğunu söylemesini ister. İsa ona "Meryem" der. Mecdelli o anda onun İsa olduğunu anlar. Ancak İsa devam eder: "Bana dokunma! Çünkü ben daha Babanın yanına çıkmadım, fakat kardeşlerime git ve onlara söyle; benim Babamın ve sizin Babanızın yanına çıkıyorum!" (Yuhanna 20:11-18)

İsa'nın öldükten sonra insanlara göründüğü bu ilk sahne yalnızca Yuhanna'da geçiyor. Batı sanatında kimi zaman, Giotto'nun freskinde de olduğu gibi, İsa'nın Dirilişi ile birlikte gösterilmiştir (res. 9). Boş mezar, uyuyan muhafızlar ve melekler sol yanda, elinde haçlı flama tutan İsa ve onu tanıyarak ellerini uzatan Magdalena öte yandadır. Kimi resimlerde ise Magdalena tipik kırmızı giysisi, dağınık saçları omuzlarına dökülmüş biçimde secde ederken, İsa da kadının onu ilkin bahçıvan sanmasının simgelendiği çapa, bel türünden aletlerle betimlenmiştir (Tiziano, Londra Ulusal Gal.).

İncil Öykülerinin Tartışılması

Çarmıha Geriliş ve onu izleyen sahneler dışında Maria Magdalena adını, yalnızca, Yuhanna'nın anlattığı Lazarus'un Dirilişi ve Simun'un Evinde Yemek metinlerinde buluyoruz. Ancak Markos (16:9) ve Luka'daki (8:2) iki tümce, konumuzu açıklığa kavuşturma (ya da tersine iyice karmaşık kılma!) yolunda son derece ilginçtir. Markos İsa'nın dirildikten sonra Magdalena'ya görünmesini anlatırken "Kendisinden yedi cin çıkarmış olduğu Mecdelli Meryem", Luka "kendisinden yedi cin çıkmış olan Mecdelli denilen Meryem" tanımını kullanıyorlar.

Ancak bu cin çıkarma olayının ne zaman ve nerede olduğunu ikisi de belirtmiyor. Oysa bazı örneklerde bu olay Simun'un Evinde Yemek sırasında olmuş gibi gösteriliyor (res. 10). Demek ki, günahkâr kadın İsa'nın bedenini yağlayarak kendi günahlarından da arınmış oluyor (Magdalena Çarmıhta İsa sahnelerinde acılı jestler içinde İsa'nın ölümünün neden olduğu üzüntü yanında kendi günahlarından duyduğu pişmanlığı da yansıtmıyor muydu?).

Bu arada bir şeyi belirtmekte yarar var: Özellikle İsa'nın da bulunduğu yemek sahneleri, anlamsal düzeyde hep Son Akşam Yemeği teması ışığı altında görülmek istenmiştir.[9] Bu anlayışın altında belki de İsa'nın bulunduğu her topluluğun ister istemez kutsanmış olduğu, onun varlığının kötülükleri ortaya çıkardığı (Son Akşam Yemeği'nde "hain" Yahuda) ya da kovduğu (Mecdelli'den yedi cin çıkması) yolunda daha global bir kavrayış yatmaktadır.

Öte yandan Simun'un Evinde Yemek ya da İsa'nın Yağlanması sahneleri söz konusu olduğunda karışıklık (ya da özdeşleştirme) bir başka boyut kazanıyor. Kimi örneklerde bu sahnede Martha'nın da bulunuşu bunun baş nedenidir (res. 11). Nitekim *Egberti Codexi*'ndeki bu minyatürde Magdalena İsa'nın ayaklarını saçları ile silerken Martha kenarda bir kap tutmaktadır. Bunun yağ kabı olması olasılığı pek

bulunmamakta, çünkü İncillerin hepsinde "kadının yağ kabı ile geldiği" belirtiliyor. Ancak masada oturanlardan birinin Yahuda oluşu (hepsinin başlarının üzerinde adları yazıyor!) bu sahnenin Simun'un Evinde Yemek olması gerektiğini düşündürüyor (Yuhanna İncili'ne göre yağın israf edilmesine karşı çıkanlardan biri Yahuda'dır). Bir başka erken dönem minyatüründe ise daha ilginç bir sahne ile karşılaşıyoruz (res. 13). Magdalena İsa'nın ayaklarını saçları ile silerken bir başka kadın (her ne kadar minyatürlerde bir olayın iki aşamasını aynı anda gösterme geleneği olsa da, figürlerin giysileri, özellikle de ikinci kadının başının sıkı sıkıya örtülü oluşu onun iffetli bir ev kadınını simgelediğini düşündürüyor) başından aşağı bir kaptan yağ dökmektedir.[10] Bütün bu ayrıntılar akla İsa, Maria ve Martha'nın Evinde temasını getiriyor. Zaten Yuhanna da Simun'un Evinde Yemek'i anlatırken Martha'nın orada bulunduğunu ve hizmet ettiğini söylüyordu (12:2).

Buna karşılık İsa, Maria ve Martha'nın Evinde sahnesini konu alan bir başka Ortaçağ minyatüründe ise Magdalena'nın İsa'nın ayaklarını, saçlarıyla silermiş gibi kucağına alışı da bu kez Simun'un Evinde Yemek olayını çağrıştırıyor (res. 14). Öyle anlaşılıyor ki, Magdalena ile ilgili sahnelere zamanla (ya da bir zamanlar!) onun iffetli, namuslu, hizmetkar kardeşi Martha da eklenmiş, bu yolla belki de "erdem" ve "günah"ın kişileştirilmesi sağlanmış,[11] bütün bunlar olurken de söz konusu iki sahne birbirlerinin içine girmiş, özdeş olmuşlardır.

Maria Magdalena bağlamında şimdiye kadar ele aldıklarımızın dışında tartışmalı bir başka sahne de Kana Düğünü'dür. İsa'nın geniş kitlelerin önündeki ilk mucizesinde İncil (Yuhanna) damat ve gelinin adını vermez. Ancak kökeninde kilise babası Hieronymus'a kadar uzanan ve *Altın Efsane* ile popüler olan görüşe göre damat, İsa'nın en sevdiği havarisi Yahya, gelin ise Maria Magdalena'dır. Ancak bu görüş, Batı Kilisesi için büyük bir dönüşüm olan Trento Kurultayı sırasında hayli eleştirilmiş ve benimsenmemiştir.[12] Ne var ki Lazarus ve Simun'un Evi sahnelerinde Maria Magdalena adının salt Yuhanna'da geçmesi, Kana Düğünü'nün de yalnız bu kitapta yer alması (2:1-12), bu tür bir bağıntıyı ister istemez akla getiriyor. Nitekim Giotto'nun Arena Şapeli'ndeki yapıtında İsa'nın hemen yanında Yahya'yı görüyoruz (res. 12). Cömert'e göre ise, karşısında takdis edilen gelin duruyor.[13]

Genel Değerlendirme

Sonuçta Batı sanatının Maria Magdalena'yı, Simun'un Evinde Yemek ve İsa, Maria ve Martha'nın Evinde sahnelerini iç içe geçirecek düzeyde tek kişi olarak benimsediğini söyleyebiliriz. Ancak bu figürü dağınık saçları, kimi zaman abartılı jestleri ve yağ kabıyla Maria Magdalena olarak tanımlamak ne kadar kolaysa, "İsa'nın Ayaklarını Yağlayan Kadın", "Martha ve Lazarus'un Kardeşi Meryem" ve "Ruhundan Yedi Cin Çıkmış Olan Mecdelli Meryem"in aynı kişi olduklarını söylemek de şu ana kadar tartıştığımız "karanlık" noktalar göz önüne alındığında o denli zordur. Nitekim Doğu Kilisesi'nin bunları farklı kişiler olarak benimsediğini, Ortodoks ilahi düzeninde (hymnografi) Paskalya'dan önceki kutsal haftada düzenlenen törenlerde bu figürlerin kesin olarak ayrı tutulduğunu biliyoruz.[14] Öte yandan Lazarus'un kardeşlerinden söz edilirken de Maria adı "Magdalena" tanımı olmaksızın geçiyor.[15] Ayrıca bu kişilerin farklı kişiler olabileceği düşüncesi İncillerde geçen coğrafi tanımlarla da doğrulanıyor. Şöyle ki; Lazarus'un diriltilmesi anlatılırken kardeşlerin "Beytanya'dan" oldukları açıklanıyor. Yahudiye'nin Beytanya kenti, Zeytindağı'nın doğu yamaçlarına yakın, Yerusalem'den yaklaşık iki Roma mili uzaktaydı.[16] Oysa Magdalena'nın adını aldığı kent, Galile'de Tiber Denizi (gölü) yakınındaki Magdala'dır.[17] Biri eski Filistin'in kuzeyinden, öteki hayli güneyde Lût Gölü yakınındaki yerleşimlerden oldukları söz edilen kişilerin aynı kişi olduklarını öne sürmek, o dönem coğrafyası göz önüne alındığında pek mantıklı gelmiyor.[18] Öte yandan Kana Düğünü'ndeki gelinin Magdalena olma olasılığı ise Magdala ve Kana arasındaki yakınlık dolayısıyla bir kez daha gündeme geliyor.

Bu noktada Doğu ve Batı ikonografilerindeki farklılık bir kez daha karşımıza çıkıyor. Öte yandan Batı'da kimi İncil öykülerinin farklı yorumlanışına Apokrif İnciller kadar, *Meditasyonlar* ya da *Altın Efsane* gibi Ortaçağ kaynaklarının temel oluşturduklarını biliyoruz.[19] Ancak konumuzdaki karışıklık, daha en başta dört İncil'den kaynaklanıyor. Bütün bu bulanıklıklar da aslında kutsal metinlerin derleme niteliğini, bütünsel olmayan yapılarını ortaya çıkarıyor. Bunun gibi pek çok öyküde benzer durumlarla karşılaşıyoruz.[20] Demek ki, çok açık gibi görünse de kimi sahnelerin aslında tartışmalı olduğunu, yapılacak araştırmalarda bu durumun sürekli göz önünde bulundurulması gerektiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Kaynak metinlerdeki farklılıkları ayrıntılı biçimde ele almak, bize, kalıp ve izlek değişimi, dönüştürümü

açısından sayısız yarar sağlayacaktır. Ayrıca ele alınan yapıt sanatçının bağlı olduğu düşünce dünyasının ayrıntılı analizi, konu ve anlama yönelik araştırmaların temel koşuludur.

Bütün bu koşullar göz önünde tutulduğunda Batı sanatındaki sayısız örneğe bakarak yukarıda ele aldığımız konularda adı geçen kadın figürünün *Maria Magdalena*'da bir araya getirilmiş olduğunu görürüz. Ancak kutsal metinlerdeki bulanıklıklardan yola çıkarak yaptığımız mantıksal önermeler bir yana, Doğu ikonografisinin de bu konuda farklı bir görüş sunduğunu biliyoruz. Kutsal metinlerin Ortaçağ'dan bu yana felsefeciler ve din adamlarınca sürekli yeniden yorumlanışı, Trento Kurultayı (1545-1563) ile birlikte tartışmalara bir ölçüde son verilişi, Batılı sanatçıların betimleme mantığını belirleyen güçler olmuştur.[21] Ancak bütün bu gelişmeleri göz ardı edip temel kaynaklara indiğinizde bir sis perdesiyle çevrili "Magdalena portresi"nin derinliklerinde üç ayrı kişiliğin varlığını sezmeniz hiç de güç değildir. Ne var ki bu görüş İnciller yeniden yazılamayacağına göre sezgisel bir saptama olmaktan öteye gidemeyecektir. Bize düşen, bu tür tartışmalı noktaları bulmak, bunların dönem, coğrafi bölge, mezhep ve düşünce dünyasındaki yansımalarını saptamak ve mantıksal boyutunu tartışmak olacaktır.

---

1 Daha ayrıntılı bilgi ve Marsilya'da gösterdiği mucizeler için bkz. A.B. Jameson, *Sacred and Legendary Art*, London 1900, vol. I, 343-81; C.E. Clement, *A. Handbook of Legendary and Mythological Art*, New Yort 1875, 221-24; J. Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London 1989, 203-4; G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, New York (11. Bas.) 1982, 134-135. Magdalena'nın, İsa'nın göğe çıkışından sonraki yaşamı konusunda net bilgilere sahip değiliz. Yukarıda özetlediğimiz inanışın yanı sıra, bir başka görüşe göre Maria Magdalena Efes'e gelmiş, burada İsa'nın öğretisini yaymaya çalışmış, bu kentte ölmüş ve gömülmüştür (*Orologion to Mega*, Atina 1898).

2 Çok sayıdaki bu örneklerden bazılarını, resim sayısındaki doğal sınırlama nedeniyle burada belirtmekle yetineceğiz: *G. Ferrari*'nin St. Cristofora Kilisesi'ndeki (Vercelli) freskleri; *G. Romano*'nun "Magdelana'nın Meleklerce Taşınışı" (Londra Ulusal Galeri); *Rustichino*'nun "Magdela'nın Sahrada Ölümü" (Floransa Pitti Sarayı).

3 Ayrıntılı bilgi için bkz. B. Bauch, *Der Magdalenenaltar des L. Moser zu Tiefenbronn*, Berlin 1940.

4 Bu atribüler daha çok, onun Fransa efsanesine dayalı olarak çölde tek başına gösterildiği resimlerde karşımıza çıkar. Bu tip, koruyucu azize olarak ya da çölde tek başına gösterildiği örneklerden bazıları ise şunlardır: *J. v. Scrole* (Amsterdam, Rijksmuseum); *Donatello*, tahta heykel (Floransa Museo del Duomo); *Correggio* (Venedik Manfirini Sarayı); *T. d. Vite* (Bologna Galerisi); *G. Reni*'nin "Niobe" olarak Magdalenası (Lichtenstein Galerisi); *G. Murillo* (Louvre). Bu arada "Magdalena'nın Dünyaya Dönüşü" gibi ikonografik açıdan ilginç bir konu sunan *L.V. Leyden*'in 1519 tarihli kazımasını (Uffizi, Gabinetto delle Stampe) özellikle belirtmeyi uygun gördük.

5 J. Hall, *a.g.y.*, 258.

6 G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, London (2 cilt) 1971, vol. II, 117.

7 *a.g.y.*, 154.

8 G. Schiller, *a.g.y.*, vol. II, 175. San Gimignanolu Giovanni'nin 1300 dolaylarında kaleme aldığı bu yapıtta İsa'nın son günleri Meryem, Magdalena ve Yahya'nın gözüyle anlatılır. *Meditasyonlar* hakkında önemli bir değerlendirme için bkz. M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after Black Death*, Princeton 1978, 125-131.

9 *a.g.y.*, 17.

10 Schiller bu ikinci kadının bir rahibe giysisi içinde olduğunu ve İsa'nın başına yağ dökerek, rahibelerin ona şevkle hizmet etmelerinin simgelendiğini söylüyor (Schiller, *a.g.y.*, 18). Ancak Maria ve Martha'nın özellikle erken dönem örneklerinde birlikte ele alındıklarını ve iki sahnenin (*Simun'un Evinde Yemek* ve *İsa, Maria ve Martha'nın Evinde*) neredeyse iç içe yorumlandığını düşünerek bu figürün "Martha" olarak da tanımlanabileceğini belirtmek gerekiyor. Ayrıca Martha hep İsa'ya yaptığı hizmetlerle anılmış, bu nitelikleriyle de aşçı ve ev kadınlarının patronu sayılmıştır. (Jameson, *a.g.y.*, 381).

11 Sanat tarihinde bu yaklaşımı destekleyen ikili "Martha-Magdelena" portreleri de bulunmaktadır: *Rubens*, 1620; *Vouet*, 1621,Viyana Sanat Tarihi Müzesi.

12 Schiller, *a.g.y.*, vol. I, 164; Hall, *a.g.y.*, 200; ayrıca bkz. W. Fraenger, *Die Hochzeit zu Kana*, Berlin 1950.

13 B. Cömert, *Giotto'nun Sanatı*, Ankara 1977, 121.

14 *Thriskeftiki ke Ithiki Engiklopeida*, Atina 1966, vol. 8, süt. 724-25. Bu konudaki yardımlarından dolayı Fener Patrikhanesi Kitaplık Görevlisi Sayın Dimitri Rayçonovski'ye teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

15 *A.g.y.*, süt. 649.

16 *Orologion*, 446. Yardımlarından dolayı Dr. Elefterios Karakaş'a teşekkürlerimi sunuyorum.

17 *Orologion*, 409. Ayrıca bkz. Not 1.

18 *Grosser Historischer Weltatlas*, München (2 cilt) 1953: vol. I, 27. Bu konuda ayrıca Kitab-ı Mukaddes Şirketi'nin (İstanbul) yayımladığı Kitab-ı Mukaddes'in sonundaki "eski Filistin" haritasına da bakılabilir.

19 Domeniken Rahibi Jacobus de Voragine'nin (13. yüzyıl) kaleme aldığı ve azizlerin yaşamlarını anlatan *Altın Efsane* türünden Ortaçağ'da İsa'nın yaşamına ilişkin yazılmış pek çok metin sanatçılarca kaynak olarak kullanılmıştır. Bkz. J. de Voragine, *The Golden legend* (trans. by W.G. Ryan), 2 vols., Princeton University Press, Princeton N.J., 1993.

20 Bunun bir örneği de Yuhanna'da İsa'nın Golgotha yolunda haçı kendisinin taşıdığının, ötekilerde ise Simun adında birinin "angaryacı" tutulduğunun belirtilmesidir (Yuhanna 19:17, Matta 27:32, Luka 23:26).

21 Bu noktada Veronese'nin konumuz olan Magdalena figürünü de içeren bir yapıtı nedeniyle Engizisyon tarafından sorguya çekilişi, kendini yapıtın adını değiştirerek kurtarabilmesi gibi "dramatik" bir olayı anmak yeterli olacaktır. E.G. Holt, *A Documentary History of Art*, New York 1958. Mahkemenin metni ve ayrıntılı bilgi için bkz. 65-69; A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford University Press, 1968, 116-7.

RAPHAELLO'NUN "BAŞKALAŞIM" YAPITI: ÇÖZÜLEN / EKLENEN GİZLER

Raphaello Sanzio, 1520'nin Nisan ayında öldüğünde ardında ilgilileri, uzmanları, sanat tarihçilerini, dahası tıp doktorlarını bile uğraştıracak bir yapıt bırakıyordu: *Başkalaşım* (Transfiguration). Üstelik, "Ressamların Prensi", bu yapıt için Michelangelo'nun bir öğrencisiyle (Sebastiano del Piombo) yarışmayı bile göze almıştı. Genç usta, kuşkusuz büyük önem vermekteydi bu yapıta... Ne var ki, Raphaello'nun son fırçayı vuramadan ölmesi üzerine, yapıt ait olması gereken yere Narbonne Katedrali'ne ulaşamayacaktı (res. 15).

Yapıt üstüne düşünce üreten pek çok yazar, Goethe, Burckhardt, Wölfflin vd., resmin geleneksel "birlik" önermesine uygunluğu ya da klasik Rönesans kalıplarını zorlayışı açısından ilginç satırlar kaleme almışlardır. Örneğin Wölfflin *Classic Art* adlı yapıtında düzenlemenin 16. yüzyıl resimleme mantığına uygunluğunu sorgular, alt ve üst kısımlardaki farklı betimleme kaygılarına dikkat çekerek üst kısmı ağırbaşlı bir huzur ve kendinden geçiş ortamı, alt kısmı ise karmaşa ve dünyasal çekişmenin zemini olarak görür.[1] Ancak *Başkalaşım*, dramatik bir son resim olarak bütün bu biçemsel değerlendirmelerin ötesinde deyim yerindeyse, bir "vasiyet yapıt" niteliği kazanıyor. Tıpkı Bach'ın *Füg Sanatı* ve *Goldberg Çeşitlemelerinin Ezgisi Üstüne 14 Kanon BWV 1087*, Beethoven'ın *Op.135 Fa Majör Dörtlüsü* (Muß es sein? Es muß sein!), Rembrandt'ın *Son Portreleri*, Michelangelo'nun *Rondanini Pietası* gibi sanatçının son sözünü söylediği bir yapıt olarak beliriyor.[2] Kuşkusuz bu türden hemen her yapıtta olduğu gibi, burada da sanatçı gününü aşıyor, yerleşik, gelenekselleşmiş kalıpları zorluyor. Wölfflin ve öncesinin eleştirmenler kuşağı, Maniyerizm'i henüz tanımlayamamışlardı. O yüzden bu tür yapıtlar Rönesans ilke ve kalıplarına uygunlukları açısından değerlendiriliyor, "el hünerinden yoksun, başarısız" denemeler olarak adlandırılıyordu. Ne var ki, *Başkalaşım*, düpedüz Rönesans ilke ve kurallarını "oluşturan" bir ressamın ürünüydü. Bu noktada bir başarısızlık söz konusu olamazdı. Günümüzde biçem tanımı ve sıralamalarının değişmiş olması nedeniyle biz *Başkalaşım*'ı neredeyse Maniyerizm'in ilk parıltılarından sayabiliyoruz (Bu bağlamda, resme son fırçayı vuranların başında Giulio Romano'nun gelmesi de hayli dikkat çekicidir!).

Resmin daha çok anlamsal önemine ilişkin son yorumlardan birini E.H. Gombrich gerçekleştirmiştir.[3] Düzenlemenin üst kısmında İsa'nın Tabor Dağı'nda başkalaşım geçirmesi (biçim değiştirmesi), alt kısmında ise cin çarpmış çocuğun sağaltılması olayı betimlenmiştir. Gombrich'e göre dokuz havari (Petrus, Yahya, Yakup, İsa ile birliktedir) cin çarpmış (saralı) çocuğu sağaltmaya çalışırlar. Ancak başarısız olurlar, çünkü İsa'yla birlikte olan havarilere, özellikle de Petrus'a karşı kıskançlık içindedirler ve bu günah onları mucize gerçekleştirme gücünden yoksun bırakmıştır. Ortaçağ İncil yorumlamalarına dayanan Gombrich, buradan Petrus'un üstünlüğü (*Primatus Petri*) yoluyla Papa'nın tartışılmaz önderliği (*Primatus Papae*) kavramına ulaşarak resmin yapıldığı dönemde Papalık ve Kilise açısından taşıdığı tarihsel önemi sorgular.

Bilimsel disiplinlerin sanat yapıtlarının açıklanmasında ya da yorumlanmasında işbirliği içinde oldukları, en azından sanat tarihçisinin öteki disiplinlerin veri ve bulgularından yararlandığı bilinen bir gerçektir. Ancak "Başkalaşım Olayı" pek alışılmadık, bir o kadar da ilginç bir durum oluşturuyor. Gombrich de dahil olmak üzere bütün uzmanlar, havarilerin çocuğun sağaltılması olayında başarısız kaldıkları konusunda birleşiyorlar. Ne var ki, Hahnemann Üniversitesi Tıp Fakültesi'nden Prof. Gordon Bendersky bu görüşe katılmıyor. "Sıkı" bir sanat meraklısı olan Doktor Bendersky'ye göre, resmin alt kısmının bu biçimde yorumlanışı bütünüyle yanlıştır. Profesör'e göre çocuk, hastalık nöbetinin (İncillerde çocuk "saralı" ya da "cin çarpmış" türünden açıklamalarla tanımlanıyor, U.T.) tam ortasında değil, olsa olsa son aşamasındadır. Devrik gözler, açık ağız, nöbeti izleyen bir aşamayı gösteriyor. Buna göre sanatçı çocuğu sara nöbetinin ortasında göstermek yerine bu sarsıntıdan çıkan bir gövde olarak resimlemiştir. Bendersky'ye göre, ayrıca Ortaçağ'da çocuk hep yerde çırpınıp ağzından köpükler çıkarken betimlenmiştir. Öte yandan açık ağzından da küçük bir şeytan ya da bulut çıkmaktadır ki bu da spazmın sonunda saralıdan kötü ruhların çıktığının bir belirtisidir.[4] Bu durumda açık ağız, nöbet sırasındaki bir çığlıktan çok şeytanın kaçışını simgelemektedir. Kısacası Raphaello "sağaltılmış bir çocuk" imgesi sunmaktadır.[5]

Bendersky'nin bu yorumu sanat tarihçilerince çok şaşırtıcı bulunmuyor. Sözgelimi Columbia Üniversitesi'nden Prof. David Rosand "yorumun çok da ürkütücü olmadığını, konuların iç içe geçtiği bu yapıt için tıp dünyasının ilgisine de gereksinim olduğunu"[6] dile getiri-

yor. Kuşkusuz bu bağlamda sayısız soru üretilebilir. Öncelikle Ortaçağ'ın "görsel imgeleri"nin Rönesans (demekse Natüralist anlayış) için geçerli olmadığı bilinen bir gerçektir. Hiçbir Rönesans yapıtında "kötü ruhlar" ağızdan çıkıp havada uçuşmaz. Ancak tam da bu noktada, bu nedenden ötürü Raphaello'nun sağaltılma anını salt açık ağızla görselleştirmiş olduğu öne sürülebilir. Prof. Bendersky'nin yorumu, Gombrich'in "özenle" çizdiği tarihsel ve politik arka-planı bütünüyle devre-dışı bırakıyor. Demekse İsa'nın mucizevi başkalaşımı, cin çarpmış çocuğun sağaltılmış olmasıyla da destekleniyor. O halde havarilerin kıskançlığı, Petrus'un önderliği yoluyla Papa'nın tartışmaz üstünlüğü (*Primatus Papae via Primatus Petri*), hepsi, düşsel niteliği ağır basan bir yorumun öğeleri oluyor. Olasılıkla ileride de *Başkalaşım*'ın kimi gizlerine ilişkin yorumlar yapılacak ya da yorumlar şimdiki gibi yeni gizleri doğuracak. Bilim adamları (hangi disiplinden olurlarsa olsunlar), hep, "olası yeniden-oluşturmaların" (reconstruction) peşinde koşacaklar. Bu bağlamda, Türk tıp adamlarının da söyleyecek sözü olduğuna inanıyoruz.

---

1 H. Wölfflin, *Classic Art* (trans. by P.&L. Murray), Phaidon, Oxford, 1980 (fourth ed.), 135-137.

2 Bütün sanatçılar "vasiyet yapıt"ta şunu demez mi aslında: "İşte sanat yaşamımın özeti! Vardığım son nokta... Beni değerlendirecekseniz burada değerlendirin!"

3 Türkçesi için bkz. E.H. Gombrich, "Raphaello'nun 'Başkalaşım' Yapıtının Kiliseye İlişkin Anlamı", *E.H. Gombrich: Resimde Anlam Sorunu* (Haz. U. Tükel), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1995, 87-96. Oberhuber, von Einem, Fischel, Pope-Hennessy ve son olarak da C. King'in değerlendirmelerinden oluşan bir "Başkalaşım Kaynakçası" için bu yazının notlarına bakılabilir. İngilizce metin şurada bulunacaktır: E.H. Gombrich, "The Ecclesiastical Significance of Raphael's *Transfiguration*", *New Light on Old Masters*, Phaidon, Oxford, 1986, 143-146.

4 "Kötü ruhlar", Rönesans öncesinde hemen her olayda (örneğin "Son Akşam Yemeği"nde Yahuda, "Simun'un Evinde Yemek"te Magdalena) ağızdan çıkan/giren kertenkele benzeri bir şeytan motifiyle görselleştirilmiştir. Ortaçağ sanatı bu görsel imgeyi içeren dinsel betimlerle doludur.

5 Bkz. "Seizure's Secret Solved?", *Art News*, February 1996, vol. 95, no. 2, 53.

6 *Aynı yerde.*

TÜRKİYE'DE İKONOGRAFİ ARAŞTIRMALARI VE *BİZANS'TA SANAT VE RİTÜEL*

"İkonoloji" sözcüğünü ilk kez, 1912'de Roma'daki Uluslararası Sanat Tarihi Kongresi'nde sunduğu ve Ferrara'daki Schifanoia Sarayı'nda bulunan burç betimlerini çözümleyen bildirisinde Aby Warburg kullanmıştır. Ne var ki, sanat tarihindeki anlam sorunları, bu tarihten de önceye dayanmaktadır. Warburg daha 1880'lerde, Bonn Üniversitesi'nden mezun olacağı sırada Botticelli üzerine yaptığı tezde ciddi anlam sorunlarıyla karşılaşmıştı. Bu sorunlar, Burckhardt ve Wölfflin kuramlarıyla açıklanamayacak denli farklı ve özgün sorunlardı. Aslında Warburg, daha çok "kültürel etkileşimler" izleği üzerinde çalışan, deyiş yerindeyse bir "kültür tarihçisiydi". Belki de bu nedenle, hiçbir zaman ikonografik (ve onun ayrılmaz aşaması ikonolojik) bir yöntem oluşturmadı. İkonografi, Warburg'un Hamburg'da kurmuş olduğu Enstitü ve Belge Merkezi'nde çalışan iki uzman, Fritz Saxl ve Erwin Panofsky tarafından ayrıntısıyla ele alınmaya başlandı. Özellikle Panofsky, 1939'da yayımlanan *Studies in Iconology* kitabına giriş bölümü olarak yazdığı, sonradan "İkonografi ve İkonoloji: Rönesans Sanatı Araştırmalarına Bir Giriş" başlığını koyduğu makalesinde yöntemi bugün bilinen biçimiyle dizgeleştirmiştir. Panofsky bu yazısının girişinde ikonografiyi "sanat yapıtlarının formlarına karşılık onların anlam ya da konularıyla ilgilenen bir sanat tarihi dalı" olarak tanımlar. Ona göre, sanat yapıtlarındaki sorunlar "Michelangelo'nun *Davud*'unun bacakları arasındaki sevimsiz üçgene"[1] indirgenemezdi. Panofsky'ye göre "sevimsiz" olan, hiç kuşku yok ki, *Davud*'un bacakları arasındaki üçgene benzer alan değil, o boşluğu öyle gören "Wölfflin gözü"ydü.

Bu tarihten sonra ikonografi araştırmaları, karşı konulmaz bir hızla yaygınlaştı. II. Dünya Savaşı sırasında Londra'ya taşınan Warburg Enstitüsü ve Panofsky'nin Princeton'da kurmuş olduğu merkez, bir bakıma, bu yöntemle çalışan araştırmacıların "kutsal alanı" durumundaydı. "Kutsal kişilikleri" ise haklı olarak F. Saxl, O. Kurz, G. Bing, E.H. Gombrich, E. Wind, H. Frankfort vd.leri oluşturuyordu. Büyük ustaların araştırmalarına baktığınızda yukarıda tanımlandığı biçimiyle ikonografinin kendi başına hiçbir şey söylemediği görülecektir. Biçimci çözümlemeye salt yapıtların konu ya da anlamlarını *saptamak* için karşı çıkılmamıştı kuşkusuz... Varılan sonuçların yorumlanması,

giderek yapıtın yaratıldığı dönemin "yeniden-oluşturulması" (*reconstruction*) zorunluydu. Bu noktaya da Panofsky'nin deyişiyle "bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın, bir dinsel ya da düşünsel inancın temel tutumunu açıklayan ve bir kişilikçe nitelendirilip bir yapıtta yoğunlaştırılmış olan ilkelerin sorgulanmasıyla" varılacaktır. Neredeyse değişmez bir kuraldır; bir araştırma yöntemi ya da düşünsel tutum "moda" olduğunda, ilk araştırmaların çekiciliğine bile gölge düşüren, sözgelimi yöntemimiz için "yüzeysel, aşırı yorumlama (*over-interpretation*) hevesiyle dolu olduğu için tehlikeli ya da aşırı yoruma kaçmamak için yorum bile ortaya koyamayan" sönük, düzeysiz örnekler ortalığı kaplar.

Ne var ki, ikonolojik yöntem konusunda çatışma, daha üst, daha "ideolojik" bir düzeyde yaşanmıştır. Gombrich, bir yapıttan ya da izlekten yola çıkıp kolektivist bir tutumla belli bir dönemi ve biçemi tanımlamanın her zaman doğru olmayabileceğini savunur, giderek kimi çözümleme örneklerinde Panofsky'nin tehlikeli genellemeler yaptığını öne sürer.[2] Bununla da kalmaz, *Symbolic Images* adlı yapıtında anlam sorunlarına eğilmenin "yumuşak karnını" belirler, kendi tanım ve yöntem önerilerini ortaya koyar. Ona göre, ikonoloji uzmanı "belli bir metnin saptanmasından çok (bu, zaten bize kalırsa ikonografi bile değildir! U.T.) bir programın yeniden-kurgulanmasıyla, yapıta kaynaklık eden programın (bu bir kutsal metin, bir yazışma ya da programlı bir çalışma taslağı olabilir, U.T.) ortaya çıkarılıp yorumlanmasıyla ilgilenmeli, *ündeş nitelikli örtük anlatımları* yorumlamalıdır".[3] Bugün ikonoloji araştırmaları ve yöntem daha derinden sorgulanıyor[4], belli dönem ve bölge yapıtlarında örtük anlam arama çabalarının temelsiz olduğu öne sürülebiliyor[5], ilk ustaların araştırmaları bile farklı bir gözle yeniden değerlendiriliyor.

Görüldüğü gibi ikonografi ve ikonoloji, daha çıkışından başlayarak Batı Sanatı ile ilgili bir yöntem olarak benimsenmiştir. Buna bağlı olarak, kurama yön verenlerin de Batı'dan çıkması kaçınılmazdı. Ne var ki, sanat yapıtlarındaki anlam sorunlarının Doğusu-Batısı yoktu. Bir Bizans resmi, bir Osmanlı minyatürü bu açıdan bir Correggio'dan, bir Botticelli'den hiç farklı değildi. Sonuçta her klasik sanat yapıtı bir şey "anlatıyordu" ve bunun oluşum (program) ve ortaya konuş biçimi, kuşku yok ki çeşitli anlam sorunları içerecekti. Araştırmacılar, Doğu'daki sanat yapıtlarının (bunlar, yüzyılın ilk yarısında hala "arkeolojik malzeme" işlemi görmekteydi) isim, tarih ve boyutlarının saptanması "tutkusundan" başlarını kaldırdıklarında bu sorunun ayırdına varacaklardı.

Bu "küçük" gecikme, Türkiye'deki geleneksel sanat tarihi yazımını da ciddi bir biçimde etkilemiştir (ülkemizde yönteme ilişkin ilk çalışmaları gerçekleştiren Bedrettin Cömert'in yayınlarının tarihi, bu bağlamda ciddi bir başvuru noktası oluşturuyor[6]). Bu etki, bir ölçüde bugün de gündemdedir. Ülkemizde anlam sorunlarına ilişkin araştırmaların önündeki en önemli tehlike ise, yöntemin salt ikonografik (ondan da yalnızca sanat yapıtındaki konunun hangi metnin hangi bölümünde yer aldığının belirlenmesi anlaşılıyor!) aşamasının ele alınması, deyiş yerindeyse *ikonolojinin* yok sayılmasıdır. İnanması ya da uygulanması zor gelse de sanat tarihi, düşünce üretimine dayalı (*spekülatif*) bir bilimdir. Bu nedenle anlam sorunlarının saptanması, yöntemin yalnızca eşik aşamasıdır. Anlam sorunlarını yorumlamak; giderek önümüzdeki yapıtı, özgül sorunlarını yaratıldığı dönemin "durumu" içinde yorumlayarak değerlendirmek, bunu yaparken de yorumun dayanacağı tarihsel gerçekler saptamak (bu bir belge, bir tarihsel olay ya da bir gelenek olabilir), bu yöntemi benimsemiş bir uzmanın kapı ardına koyamayacağı katı gerçeklerdir.

Engin Akyürek'in 1995'te İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde Prof. Dr. Ayla Ödekan'ın danışmanlığında tamamlamış olduğu doktora çalışmasına dayanan *Bizans'ta Sanat ve Ritüel*, Türkiye'deki Bizans sanatı araştırmalarına yukarıdaki uzun girişi bir ölçüde haklı gösterebilecek olan önemli bir katkı yapıyor. Anadolu topraklarının bu uzun süreli uygarlığının sanat ve düşün ürünlerini yorumlama konusundaki görece kayıtsızlığımız (daha doğrusu, bunların yöntemsel bir biçimde kağıda dökülmesi konusundaki kayıtsızlığımız), doğal olarak ikonografi alanında da kendini göstermiş; Türkçe'de ortaya, Yıldız Ötüken'in Kültür Bakanlığı'ndan çıkan iki bölge monografisinde (*Ihlara Vadisi, Göreme*) resimlerin konularının saptanması ve aralarında Semavi Eyice'nin 1953'te P. Schweinfurth'tan çevirdiği "Bizans İkonografyasında İsa" (*İÜEF Tarih Dergisi*, III/5-6) makalesinin bulunduğu birkaç küçük yazı dışında kapsamlı ve özgün bir çalışma çıkarılamamıştır. Bu açıdan bakıldığında E. Akyürek'in "Kariye Güney Şapeli'nin İkonografisi ve İşlevi" alt başlığını taşıyan bu yayını, yalnızca önemli bir boşluğu doldurmakla kalmıyor; aynı zamanda tutarlı bir ikonografik çözümleme ve ardından gelen yorum (alt başlıkta "işlevi" sözcüğüyle beliriyor!) konusunda ilerideki çalışmalara ipuçları sunuyor.

Çalışmanın "Tarih İçerisinde Kariye" ve "Kariye Güney Şapeli: Yapı ve Duvar Resimleri" başlığını taşıyan ilk iki bölümü, Theodoros

Metokhites'in bu "sevgili" yapısını ayrıntılı biçimde tanımlıyor; "Bir Gömü Yeri Olarak Kariye Güney Şapeli'nin İkonografik Programının Yorumlanması" başlıklı üçüncü bölüm, tek tek sahnelerin ikonografik tanımlanmasına bağlı olarak çalışmanın asıl izleğini, "Bizanslıların ölüm, diriliş ve ölümden sonraki yaşama ilişkin düşüncelerinin saptanmasını" gündeme getiriyor. "Kariye Güney Şapeli'nin İşlevi" başlıklı dördüncü bölüm, bütünüyle, bu yapının hangi ritüel için (ölünün gömülmesi ve ölüyü anma ritüeli) hazırlanmış olabileceğini sorguluyor, dahası kimi mimari ve litürjik ayrıntılarla *ktetor* Metokhites'in katkısı yorumlanıyor. Hayli özenle tasarlanmış bu bölümün önemini yazarın "Sonuç" bölümündeki şu satırlarında buluruz: "Bir bütün olarak ikonografik programın ve bu programı oluşturan tek tek sahnelerin hangi anlam ya da anlam katmanları çerçevesinde yorumlanacakları, öncelikle o yapının işlevi ile ilişkili olarak ele alınmalıdır." (s. 189)

Bizans'ta Sanat ve Ritüel, bu ana izleğin sorgulanmasına bağlı olarak pek çok başka çarpıcı sorunu da gündeme getiriyor. Bu ikonografik çevrim içinde Meryem kültü ve Meryem'in "iyilik dileyen ve bağışlayıcı" niteliği, aracılık işlevinin ölüm kültü açısından önemi, bu sorunların en ilginçlerinden biri olarak beliriyor (s. 139). Ayrıca, "Son Yargı" düzenlemesinde yargılanacak insanların lehine yorumlanabilecek kimi "iyimser" ikonografik öğelerin (cennet sahnelerine cehennemden daha geniş yer ayrılması, terazinin iyilikler kefesinin ağır basması gibi) apsis programından yansıyan iyimserliğin bir izdüşümü olduğu yolundaki görüş (s. 191), kendi başına bir ikonografik araştırmanın konusu olacak kadar ilginç görünüyor. "Mahşer kompozisyonu"/ "Son Yargı kompozisyonu", "kurucu" / "bani" (*ktetor*) türünden kimi tanımların her ikisinin birden kullanılmasını, bu "çok şey söyleyen" araştırmada gönül rahatlığıyla teknik bir gözden kaçma olarak algılamakta hiçbir sakınca bulunmuyor.

Tartıştığı sorunları hayli güncel bir kaynakçaya dayanarak inceleyen çalışma, bu bilinen ve üstünde hayli çalışılmış bir yapı için bile pek çok düşüncenin üretilebileceğini (*speculation*) gösteriyor bizlere... Pekiyi bu nasıl olabiliyor? Sorunun yanıtı yöntemin *ikonolojik yorum* aşamasının öneminde, tutarlı ve sağlam verilere dayanan ancak yine de esini hep gündemde tutan bir yaklaşımın gerekliliğinde yatıyor. 14. yüzyıl Bizans'ındaki bir gelenek ve ritüelin (ölünün gömülmesi ve ölüyü anma) bir mimari yapılanma ve resim programına etkisi, kurucunun bu bağlamdaki katkısı, kuşkusuz *ikonolojik yorum*'a da-

yanan düşünce üretimiyle tasarlanabilirdi. Söylemek bile fazla, bu *tasarım* bir ölçüde belli birtakım öngörüler de içeriyor. Bu da kaçınılmaz: araştırmanın yaklaşık 700 yıl önceki bir ritüeli ve bunun sanata yansımasını sorguladığı gözden kaçırılmamalıdır. Kaldı ki, bulunabilecek zayıf ya da karanlık noktalar da yeni araştırmaların itici gücünü oluştururlar! Düşünsel üretim ve yoruma dayalı bir sanat tarihi yazımına değerli bir katkı olarak gördüğümüz bu yayında, başta yazarı Dr. Engin Akyürek olmak üzere, emeği geçen herkesi içten duygularla kutlarım.

---

1 E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Penguin Books, Harmondsworth, 1955, 55.

2 E.H. Gombrich, *A Lifelong Interest* (Conversations on Art and Science with D. Eribon), Thames and Hudson, London, 135 vd., özellikle 152-153.

3 E.H. Gombrich, *Symbolic Images*, Phaidon, Oxford, 1972, 2, 6.

4 Bkz. *Iconography at the Crossroads* (Ed. B. Cassidy), Princeton University Press, Princeton, 1993.

5 S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the XVII th Century*, The University of Chicago Press, 1983.

6 Panofsky'nin "İkonografi ve İkonoloji" yazısının çevirisi 1971 (*Türk Dili*, sayı 239), Batılı bir sanatçıya ilişkin tek Türkçe ikonografik çalışma olan *Giotto'nun Sanatı* 1977 (Ankara), dilimizdeki tek ikonografik sözlük olma özelliğini günümüzde bile koruyan *Mitoloji ve İkonografi* 1980 (Ankara) tarihlerini taşıyor.

II. Göstergebilimsel Çözümlemeler

BEYÂN-I MENÂZİL'İN RESİM DİLİ ÜZERİNE BİR ANLAMLANDIRMA DENEMESİ

Osmanlı İmparatorluğu'nun dünya üzerindeki hatırı sayılır güçlerden biri durumuna geldiği 16. yüzyılda, siyasal ve ekonomik bir örgütlenme zenginliğinin yanı sıra sanat alanında da en olgun ürünlerin verildiğini görürüz. Mimar Sinan'ın kişiliğinde somutlaşan bir mimarlık okulu ve bu etkinlik alanına süsleme açısından bağlı pek çok dalda -yazı, çini, ahşap oyma- yetkin örnekler birbirini izliyor. Bu dönemde, minyatür ya da kitap resmi alanında da kuşkusuz çok nitelikli ürünlerin varlığına tanık oluruz. Ancak içlerinden bir tanesi, gerek düzenleniş mantığı gerek sunumu açısından bu yazıya konu olan biraz "farklı" bir değerlendirmeyi gündeme getiriyor: Matrakçı Nasuh'un ürünü olan *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn-i Sultan Süleyman Han* başlıklı bu yazmada Kanuni'nin Irak Seferi (1533-36) konu alınır (res. 24). Yazma, sefer sırasında geçilen menzillerin minyatürlerinin yanı sıra konaklama, alışverişler türünden gündelik olaylarla birlikte siyasal ilişkiler ve yönetsel uygulamaları anlatan bir metin bölümüne de sahiptir.[1]

Matrakçı Nasuh ya da Nasuhüs'ü Silâhi, dönemin tarih, matematik, hat, silahşörlük ve resim dallarında etkinlik gösteren ilginç bir kişiliğidir. Doğum tarihi tam olarak bilinemiyor, ancak Nasuh'u II. Bayezid döneminin son yıllarında saray okulunda öğrenci olarak görürüz. Yazı hayatına girişi ise Yavuz Sultan Selim dönemine rastlıyor. Yavuz'un saltanatının son yıllarında Hayr Bey'in valiliği sırasında Mısır'a giden Nasuh, burada silah ve mızrak oyunlarına katılır, silahşör olarak seçkinleşir. Matematik ve tarihle ilgili çalışmalarının yanı sıra, 1529'da silahşörlüğe ait *Tuhfet el Guzât* (Süleymaniye, Esad Efendi 2206) adlı yazmayı kaleme alır. Burada adını "Nasuh el-Silâhi el-şehir bi-Matrâki" olarak verir. Nasuh, Kanuni'nin oğulları Şehzade Mustafa, Mehmed ve Selim için Atmeydanı'nda 21 Haziran 1529'da başlayan sünnet düğünü törenlerine de katılır, kağıttan iki yürüyen hisar yaparak bunları meydanda karşı karşıya getirir ve çeşitli gösteriler düzenler, matrak oyununu sunar. Nasuh'un son yılları hakkında da kesin bilgilere sahip değiliz. Ancak 1553, hatta onu izleyen birkaç yılda da hayatta olduğunu, hazırlamış olduğu yazmaların içerdiği tarih diliminden anlıyoruz. Çeşitli tarihsel veriler değerlendirildiğinde Nasuh'un Nisan 1564'te yaşamını noktalamış olabileceği ortaya çıkıyor.[2]

İşte *Beyân-ı Menâzil* de böylesine renkli bir 16. yüzyıl kişiliğine yaraşır, farklı okumalara açık, minyatürün tarihsel gelişimi içinde "benzeri" bulunmakla birlikte "eşi" olmayan "değişik" bir yapıttır.

Araştırmacıların Gözüyle Beyân-ı Menâzil

Yazmanın minyatürleri ilk kez Albert Gabriel'in dikkatini çekmiştir.[3] Erken tarihli yazısında yazmanın tanıtımını yapan Gabriel, resimleri Batılı bir gözle inceler. "Perspektif", "stilizasyon", "gerçekçilik" gibi özelliklerin üstünde duran Gabriel, bütünün yapısal özelliklerinden ve resimli sayfaların eklemleniş mantığından söz etmez. Yine de bugün bile yanıt aranan pek çok soruna o günden dikkati çekmiş olması ilginçtir.

Beyân-ı Menâzil hakkındaki en ilginç araştırmalardan birini hiç kuşku yok ki Walter Denny yapmıştır.[4] Gerçi Denny yapıtın yalnızca "İstanbul-Galata" çift sayfasını (res. 16)[5] incelemiştir, ancak kimi gözlemleri yapıtın bütününü kapsayan bir değerlendirme zenginliği taşır. Denny çalışmasında "İstanbul" resmindeki her yapıyı belirlemeyi amaçlamış, bütün yapıları numaralayarak bunların neler olduklarını saptamıştır. Yaklaşık 20 yıl önceki bu çalışma, salt "İstanbul" betimini ele alsa da yapıtın resimleniş mantığı açısından önemli ipuçları sunmakla kalmaz, yazmanın göstergesel niteliğine değinen, resim ve yapıların doğalarını sorgulayan yaklaşımı gündeme getirir. Klasik bir sanat tarihi çalışması gibi görünen bu araştırma, kimi noktalarda bizim açımızdan hayli ilginç gözlemler içermektedir.[6]

Yazmanın resimlerine kent mimarisi açısından yaklaşan Norman J. Johnston ise konuyu "boyut", "yerel özellikler", "plan özellikleri", "toplumsal kurumlar" alt başlıklarıyla ele aldığı yazısında, resimlerdeki özelliklerin bu başlıklar bağlamında sayısal dökümünü yapar.[7] Johnston'un araştırması yapıtın bütününü konu alması açısından önemlidir. Bir tür yapı tipolojisi geliştiren bu çalışma, bu bağlamda sayfaların "okunuşu" açısından ilginç gözlemler içerir. Ancak sonuçta resimlerdeki özelliklerin sayısal bir düzene oturtulması, araştırmanın istatistiksel bir düzeye kaymasına neden olur.

Yazma hakkında yazan öteki iki araştırmacıdan Hamit Sadi Selen, *Beyân-ı Menâzil*'in özünde bir "kara atlası", Nasuh'un bu yapıtının "manzarî kroki" diye nitelendirdiği yeni bir tür harita anlayışının öncü-

sü olduğunu belirtirken Franz Taeschner, kimi sayfaların fotoğraflarını yayımlayarak resimlerdeki gerçeğe uygunluk derecesi ve fantastik öğeler (kaya parçalarının çeşitli hayvan başlarına dönüşmesi gibi) üzerinde durur, ancak yazmanın genel yapısını ve resim dilini değerlendirmez.[8]

Resimleme Mantığı ve Anlatım Düzlemleri

Beyân-ı Menâzil'i bütünü kapsayacak biçimde "okuduğumuzda" yazmanın tıpkı bir film şeridi gibi birbirini izleyen resimlerden oluştuğunu görürüz. Bu bağlamda, ustaca kurgulanmış bir düzen karşımıza çıkar. Nasuh sayfaları birbirine bağlarken kimi zaman çok açık, kimi zaman da ancak genel bir değerlendirme içinde anlamını bulan çeşitli "bağlantı motifleri" kullanıyor. Bu motifler dar anlamda bir sayfadaki yerleşimleri birbirine bağlarken geniş anlamda sayfalar arasında da bağlantı kuruyorlar. Yazmanın temel özelliği olarak gördüğümüz "hareket ve süreklilik", bağlantı motiflerinin izlenmesiyle, başka bir deyişle bunların "okunması" ya da "çözülmesiyle" oluşuyor. Nasuh yazmada sayfaları birbirine bağlayan üç motife yer vermiştir: 1) *Suyolları.* Küçük bir dereden büyük bir nehre kadar (zaten resimlerde akarsuların büyüklüğü konusunda kesin bir ayrım belirmez!) bu başlık altında değerlendirdiğimiz akarsuların gerçekten de hepsi birer yoldur. Sayfaları birbirine bağlar, kıvrım yaparak akar, kentlerin içinden geçer, çevresinde dolanırlar (res. 17, 18). Simgesel bir nitelik taşıdıkları kesindir. Kimi yörelerde suyolu'nun gerçekte hangi ırmak olduğu belki saptanabilir, ancak "rotasını" belirlemeye olanak yoktur. Çünkü çoğunun "yolu" düşseldir, dağların üzerinde kesişenlere (30b-31a), bir ip yumağı gibi birbirine dolananlara (22b-23a), karşılıklı sayfalarda simetrik bir biçim alanlara (72b-73a) rastlarız. Ancak bu düşsel niteliklerin ötesinde bir hareket bildirmeleri, "okuma yönünü" belirtmeleri, izleyiciyi "götürmeleri" en önemli nitelikleridir. 2) *Toprak yollar.* Nasuh bu motifi yalnızca beş çift sayfada kullanır. Bunların yapıtın düzeni içinde yalnız Bağdat-Hille-Necef-Kerbela dörtgeninde karşımıza çıkması, herhalde rastlantısal değildir. Nasuh bu yörelerde kendine (izleyiciye) rehber olacak bir suyoluyla her an karşılaşmaz. Bu kurak çöl arazisinde bağlantıyı bu kez toprak yollarla (patikalar) sağlayacaktır. Onun için gidiş yolunda Bağdat'a değin hiç kullanmadığı bu öğeyi alır, tıpkı suyolları gibi kıvrımlar çizdirir, kentlerin içinden geçirir (doğal olarak bu durum, suyollarının

kıvrımlarına oranla daha gerçekçi ve kabul edilebilir bir nitelik taşır). 3) *Öteki coğrafi öğeler.* Nasuh ilk iki öğenin yanında kimi coğrafi elemanları da kullanır. Bu iş için çoğu zaman dağ ve tepelere yer verirken bir çift sayfada (25b-26a) düpedüz tanınabilir bir öğeyi, Van Gölü'nü sayfaları birbirine bağlayan bir motif biçiminde resim düzlemine yerleştirir.

Beyân-ı Menâzil'in klasikleşmiş, geleneksel yorumlarında şu sözlere sıkça rastlanır: "Kimi büyük kentler de karşılıklı iki sayfada gösterilmiştir." Bu açıklama yanlış değildir, ancak hayli eksiktir. Salt büyük kentler karşılıklı çift sayfa düzeni içinde yer almaz, yapıtın hemen bütün düzenlemeleri bu mantıkla "kurulmuştur". Sayfalarda yer alan bağlantı motifleri yoluyla izleyici "okuma yönünü" bulur, "hareket" çift sayfa düzeninde bağlantı motiflerinin "okunmasıyla" elde edilir. Nasuh'un bu yapıtı bir "Yakındoğu Rehberi" olarak tasarladığı söylenebilir. Ancak yazmadaki betimler "turist" rehberlerindeki gibi arka arkaya sıralanan birer "kartpostal" değildir. Sayfalar çevrildikçe kesintisizce ilerleyen, izleyene yeni yerler "gösteren" bir film şeridine benzer. Yazmanın resim düzeninde sürekli bir hareket motifinin varlığına tanık oluruz.[9] Nasuh suyollarını okuma yönünü veren motifler olarak düzenlerken de özgün bir mantıkla çalışır. Sayfa çevirme (metin okuma) yönüne koşut olarak, suyolları sağdaki sayfanın üst kısmından başlar, soldaki sayfanın (ender örneklerde de sağdaki sayfanın) alt kısmından düzenlemeden çıkar. Demek ki bütün suyolları, karşı sayfayla bağlantı bulunsun ya da bulunmasın, sağ üst köşeden sol alt köşeye doğru akarlar (res. 19). Bu doğrultunun yükselen bir etki yaratacağı, aksinin ise alçalma etkisi vereceği konusu araştırılmıştır.[10] Batı resmi, alçalma ve yükselme etkisi veren bu diyagonalleri içeren yapıtlarla doludur ("Çarmıha Gerilme" ve "Çarmıhtan İndirilme" sahneleri hemen akla gelen örneklerdir!). Ancak bu, söylediğimiz soldan sağa okumalar için geçerlidir. Durum, eski yazıda tam tersine döner. Dolayısıyla Nasuh'un "suyolları" sayfayı çevirme yönü dikkate alındığında, sağdan sola doğru akan, öteki sayfaya giden birer rehber olurlar.

Nasuh'un bu yazmada yüzde yüz gerçeğe uygunluktan çok (zaten böyle bir şey olabilir mi?), resimlenen kentin (daha önceden tanıyanlar için bellekteki "imgesini" çağrıştırmaya, bilmeyenler için ise anahatlarıyla tanıtmaya yönelik olarak) bazı yapılarının "görüntüsel göstergelerini" kullanarak temel bir imge yaratmaya çalıştığını görürüz.

> "Matrakçı gördüklerini değil, gördüklerinin kavramlarını (gönderge, U.T.) resme geçiriyor. Bu yüzden resimlerinde bütün ayrıntılar silinerek en önemli formlar kalıyor ve bunlar (göstergeler, U.T.), geometrik motifler haline sokularak, halı desenleri gibi, derinliği olmayan bir yüzeye aktarılıyor."[11]

Özellikle Anadolu'daki sivil yapılar, dinsel ve önemli bazı yapılara oranla daha yalın, daha stilize bir biçimde verilmiştir.[12] Aslında çeşitli tipteki sivil yapıların sur içine yerleştirilişi de biçimsel bir kaygı içerir. Nasuh cami, medrese, saray gibi önemli yapıları cepheden resimliyor (res. 19, 20), kalan alana da sivil örnekleri biçimsel yapıyı (dikdörtgen, ender olarak da kare) bozmayacak bir düzenle yerleştiriyor, bir anlamda "boşluk dolduruyor". Öte yandan, bir kent ya da kasaba için yaptığı üç-beş evle yerleşiminin sivil mimari dokusunu "gösteriyor", sur içindeki alanı "anlamlandırıyor". Böylelikle Nasuh'un *Beyân-ı Menâzil*'i resimlerken "kurgusal" bir mantıkla hareket etmiş olduğunu gözlemleriz. Hem de iki düzlemde: birincisi tek tek yapılan resimlenişindeki kurgusallık, ikincisi de yapıttaki resimli sayfaların düzenlenişidir. Nasuh yapıları resimlerken, yeri geldiğinde onları mimari öğelerine ayırmakta bir sakınca görmez. Örneğin üç avlulu Topkapı Sarayı'nın ilk iki avlusunu arka arkaya resimlerken üçüncü avluyu bu ikisini üstüne gelecek biçimde yerleştirebilir. Ayrıca kimi yapıları resimlemek için farklı bakış açılarını bir araya getirebilir, denebilir ki yapıları açar, içini döker, farklı bakış açılarından elde edilmiş görüntüleri yan yana getirir (res. 21). Bu bakış açısı sorunu, genelde bütün minyatür resmi için geçerlidir. Kimi minyatürlerdeki görüntüler için sık sık kullanılan "kuş bakışı" tanımı, aslında doğru bir tanım getirmiyor. Çünkü, içi açılan ya da yan yatırılan hiçbir öğe "kuş bakışı" tanımına uymaz. "Çoğulcu bakış açısı" türünden bir tanım, bu türden betimler için daha gerçekçi ve makul görünüyor. Eğer yapının farklı açılardan "alınan" görüntüleri enikonu iki boyutlu resim düzlemi üzerinde bir araya getiriliyor, kurgulanıyorsa "kuş bakışı" tanımının yetersizliği, bütün açıklığıyla ortaya çıkar.

Nasuh'un yazma genelindeki kurgusu ise bütüncül bir nitelik taşıdığından daha göz kamaştırıcıdır. Yazmanın ilk sayfasından başlayarak, sayfaların çevrilmesiyle değişen görüntülerin oluşturduğu bir "süreklilik"e tanık oluruz. Çeşitli bağlantı motifleri sayfaların geçişini sağlar, böylelikle yapıt bizi bir yerlere "götürür". Varılan yer Bağdat'tır. Bu durum, Bağdat betiminin metin bölümleri arasında tek resimsel

öğe olarak bırakılmasıyla vurgulanır. Ordunun Bağdat'ta kışladığı süre içinde civardaki yerler (çeşitli kutsal makamlar ve türbeler) gezilmiştir. Bunları ise 49b-61a sayfalarında çok farklı bir "yapı" içinde görürüz (res. 22, 23). Bu sayfalarda yazılı şeritlerle ayrılmış alanlar içinde tek yapı resimleri yer alır. Herhangi bir bağlantı motifine ya da okuma yönü veren öğeye rastlanmaz. Dönüşte ise (61b'den itibaren) bağlantı motifleriyle sağlanan "sürekliliğin" yeniden başladığına tanık oluruz. Bu "kurgu" ve "düzen" çok şeyi açıklar: Nasuh yapıtını sürekliliği veren bir resim dili içinde düşünür. Denebilir ki bir "film dili"ne dönüştürür minyatürü... Oysa Bağdat'a gelindiğinde durulur. Şimdi farklı bir dile gereksinme vardır. Yazmanın başından beri süren yapı değişir, yazılı şeritler arasında tek tek yapılar resimlenir, sanki "fotoğrafları çekilir". Çünkü şimdi süreklilik yerine "durağanlık" gündemdedir. Dönüşte yeniden eski düzene dönülür ve bu durum, Nasuh'un yapıtının resimleme mantığı açısından ne denli özgün bir konumu olduğunu gösterir.

Beyân-ı Menâzil'in resim dili çözümlendiğinde, iç içe geçerek genel yapıyı veren farklı anlatım düzlemleriyle karşılaşılır. Minyatürler belli, saptanmış anlamlı öğelerden (bunları dilbilimdeki "anlambirimler"e benzetebiliriz) oluşur. Geçilen bölgelerin coğrafi yapısını akarsular, dağlar, ağaçlar ve çiçeklerden oluşan *doğal göstergeler* vermektedir. Yerleşimler ise yapı ve yapı bileşenlerinden oluşan *yapay göstergeler* ile dile gelir. Gidilen yerlerin, kent ve kasabaların adları ise *yazınsal göstergelerle* verilmektedir. Bu göstergelerin her biri belli bir düzlemi bildiriyor, iç içe geçmiş düzlemler ise minyatürlü sayfa bütününü oluşturuyor.

Doğal Düzlem'i resimlenen yerin coğrafi yapısını veren doğal göstergeler, *Yapay Düzlem*'i yerleşim betimlerini oluşturan yapay göstergeler, *Kültürel Düzlem*'i ise çerçeveler içindeki yer adlarından oluşan yazınsal göstergeler vermektedir. Doğal düzlemdeki göstergeler, tanınabilir, saptanmış birimlerdir. Doğal nitelikleriyle gerçeklik düzeyine göndermede bulunurlar. Yapay düzlemi oluşturan öğeler de aşağı yukarı aynı niteliktedirler, ancak bir araya getirilişleri kurgusal bir mantıkla olduğu için yapay düzlem, bir anlamda yoruma açık bir nitelik taşır. Kültürel düzlemde ise tarihsel bir boyutla karşılaşırız. Bu düzlemin özelliği, sanatçı Nasuh'u aşarak tarihsel bir süreç içinde oluşmuş olmasıdır. Yer adları, göndermede bulundukları kentlere bağlı olarak Bizans'tan Selçuklu'ya, Selçuklu'dan Osmanlı'ya ulaşan bir çizgide belirlenmiştir. Anadolu'nun tarihsel ve kültürel yapısını

veren bu düzlem, uzamsal nitelikli öteki düzlemlerin aksine, zamansal bir nitelik taşır.

Tablo 1: *Beyân-ı Menâzil*'in resimsel yapısı: gönderge-düzlem-boyut kurgusu

Gösterge	Gösterge	Düzlem	Boyut
akarsular dağlar ağaçlar çiçekler	coğrafi yapı	doğal	uzamsal
evler camiler türbeler	yerleşimler, kentler	yapay (insan yapısı)	
yazılar (çerçeveli/ çerçevesiz)	yer adları	kültürel	zamansal

Tablo 2: Anlatım düzlemleri

	Biçim	Töz
anlatım	insansız manzaralar ve çeşitli büyüklükte yerleşimler (doğal düzlem)	bir coğrafi bölgenin topoğrafyasının tanımlanması (kurgusal/kültürel düzlem)
içerik	İstanbul-Bağdat arasında ordunun konakladığı menziller (doğal düzlem)	16. yüzyıl sanatçısı gözüyle Irak Seferi menzilleri bağlamında bir Ortadoğu atlası (kültürel düzlem)

Resmi de bir tür dil olarak kabul ederek bir başka biçimde açıklarsak ağaç / dağ / akarsu ya da ev / cami / türbe birimleri *Dizisel Bağıntıyı*'yı, coğrafi öğeler / yapı tipleri / yer adlarından oluşan bütün ise *Dizimsel Bağıntı*'yı verir.

Beyân-ı Menâzil'i Anlamlandırmak ya da Görünenin Yorumlanışı

Bir sanat yapıtı için kullanılan "kurgusal mantık" deyişi, eninde sonunda sanatın temel sorunlarından birine, belki de en önceliklisine göndermede bulunur. Sanatçı yapıtını üretirken belli bir gerçeklik

düzlemine bağlı kalsa da (ayrıca bunun her zaman gerek koşul olmadığı bilinir!) "seçmeci" ve "kurgusal" davranabilir. Yapıtını oluşturan öğeleri kullandığı malzeme içinde bir mantık, tutarlı bir düşünce düzleminde bir araya getirir. Bu durum, entelektüel düzeyi yüksek Batılı bir sanatçıdan, sanat/zanaat ayrımının kesin belirlenemediği toplumlardaki üreticiye değin böyledir.

Eisenstein "kurgunun önemi"nin vurguladığı dev yapıtı *Film Duyumu*'nda resim sanatıyla ilgilenen herkesi düşünmeye çağıran bir örnek verir. El Greco'nun *Toledo'nun Görünümü* adlı yapıtını (res. 25) ele alan kuramcı, bu resimde gerçekçi orantıların değiştirildiğini, kentin bir bölümünün bir yönden gösterilmesine karşılık başka bir bölümünün bütünüyle ters açıdan ele alındığını belirtir. Bu noktada El Greco'nun kendi sözlerine de yer verir:

> "Don Juan Tavera Hastanesi'ni bir maket biçimine sokmak zorunda kalınmıştır; çünkü hastane yalnızca Visagra Kapısı'nı gözden saklamakla kalmıyor, ayrıca kubbesi öylesine yükseliyor ki, kente tümüyle egemen oluyordu. Böylece maket olarak ele alınıp yerine taşınınca, yapının herhangi bir bölümünden önce önyüzünü göstermem gerektiğini düşündüm." [13]

Bu mantıkla çalışan sanatçıyı Eisenstein haklı olarak film kurgusunun öncüleri arasına katar, yapıtı da belgesel bir filme benzetir. Gerçekten de sanatçı bu yapıtında kurgusal bir mantıkla hareket etmiştir. El Greco için önemli olan, zihinlerde anlamını bulacak olan "genel bir Toledo" imgesidir. Onun için hastanenin yerini değiştirmekte, farklı açıdan resimlemekte bir sakınca görmez: El Greco ayrıca yapıtın maket olarak ele alındığından söz ediyor. Burada anlatılmak istenen, sanırız ki *resimsel gösterge*'dir. Çünkü bu resimde gösterilen her şey, bir başka şeyi gösterir ve soyut sanat bir yana bırakılırsa, gösterge ile nesnesi arasında (gösteren / gösterilen) görüntüsel bir bağ vardır: sanatçının genel imgeyi (eksiksiz) kurabilmesi için Don Juan Tavera Hastanesi'nin göstergesinin tercih edilmesi... Bu nedenle de artık o yapının çevresindekilerle ilişkisi, dış dünyadaki gibi olmayacaktır. Öğeler arası ilişkiler, her yapıtın kendine özgü oluşum mantığı ile belirlenir.

El Greco'nun yapıtında dikkat çeken bu durum, Nasuh'un *Beyân-ı Menâzil*'i için de -belki çok daha ilginç olarak- geçerlidir. Sanatçı kendi kurgusal mantığıyla ordunun geçtiği menzilleri betimlerken sürek-

li belli göstergeleri kullanmış, bunların bağlantıları yoluyla da özgün bir "dizge" yaratmıştır. Bu nedenle kentlerin, kasabaların, doğal ve tarihsel topoğrafyaya uygunlukları asıl koşul değildir. Kimi yerlerde gerçeğe uygunluk, doğal olarak şaşırtıcı bir düzeye ulaşabilir, ancak bunlar sınırlı -ve anlamlı- istisnalardır. "İstanbul", doğal ve tarihsel topoğrafyaya uygun betimlenmiş olabilir, yapıların hemen hepsini tanıyabilir ve adlandırabiliriz.[14] Nitekim belgesel açıdan "İstanbul" resmini ele alan çalışmalar, bu konuda sağlıklı sonuçlara varmıştır.[15] Ancak yazmadaki öteki yerleşimler için böyle bir araştırmaya girmek, çoğu zaman yanıltıcı sonuçlara götürür. Gerçekten de *Beyân-ı Menâzil*'in kimi resimlerindeki yapıları saptamaya (adını koymaya) yönelen çalışmalar, dış dünyadaki ilişkiler bütününü (gerçek topoğrafyayı) temel aldıklarından yapıların konumu ve birbirleriyle ilişkilerini belirlemede çoğu zaman başarıya ulaşamamışlardır.[16]

Çünkü Nasuh'un ana amacı, bir yerleşimin "genel imgesini" vermektir. Bunun için kendi belirlediği -ancak yine de toplumsal bir anlamaya dayalı- göstergelerle gerek doğal gerekse kültürel düzlemin öğelerini kurgusal bir mantıkla vermiştir. Bu nedenle İznik'teki bir caminin yeri ve hangi yapı olduğu o kadar önemli değildir. Bir cami göstergesinin surların içine oturtulması yeterlidir. Bu durumda iki boyutlu bir yüzeyde (resim düzlemi) betimlenen İznik'te bir Ayasofya'nın, bir Yeşil Cami'nin ya da Hacı Özbek Camisi'nin saptanması, öteki yapılarla ilişkilendirilerek gerçek yerine oturtulması olanaksızdır. Bunun pek bir önemi de yoktur. Önemli olan, dikdörtgen surları, gölü ve akarsuyu ile yapıtın akışı içinde yerini alan "İznik imgesi"dir.

İkinci temel özellik ise resimsel düzende sürekliliği sağlayan bir "hareket motifi"nin varlığıdır. Bu, herhangi bir resimdeki hareketten başka bir şeydir. Hareketlilik, bir "yol" rehberi olması nedeniyle *Beyân-ı Menâzil*'in daha başlığında vardır. Ancak burada söz konusu ettiğimiz şey, bütün bunların dışında, yapıtın dizgesi içinde eklemlenme mantığının oluşturduğu harekettir. Bu nedenle *Beyân-ı Menâzil*'i deyiş yerindeyse, bir film izler gibi "izlemek" daha doğru olacaktır. Görsel bir hareketlilik içeren yazma, aslında tıpkı bir filmdeki gibi birbiri ardına gelen sekanslardan oluşur. Bu sekansların bir araya getirilişi ile de uzun bir şerit elde ederiz. Araya giren yazılı kısımları ise sessiz dönemin ara yazılarına, açıklayıcı notlarına benzetebiliriz.[17] *Beyân-ı Menâzil*'deki hareketin tıpkı bir filmdeki gibi sürekli olduğu, ancak son sayfada bittiği, bu açıdan bakıldığında hemen fark edilir. Yoksa her sayfanın kendi içinde hareketli bir "yapı" sunuyor olması önemli değildir. Önemli olan, bütünü oluşturan öğelerin hareket olgusunu vermesi; bunun da yapıtın hazırlanış amacını destekleyen anlamsal bir boyut taşımasıdır. Padişahı ile Irak Seferi'ne çıkan Nasuh, bu önemli olayı kalıcılaştırmak istemiş, yapıtı sanki bir "rehber kitap" olarak tasarlamıştır. Bir film kamerası, hiç kuşku yok ki Nasuh'un işini çok kolaylaştırırdı. Ancak o bunun eksikliğini pek duymamış görünüyor. Geçilen menzillerin "fotoğraflarını" çekmiş, başkente dönünce kendi kurgusuyla bağlantı motiflerini de katarak yapıtını oluşturmuştur.[18]

"Film", "sinema" o gün için bilinen şeyler değildi doğal olarak. Ancak minyatür sanatçılarının hareket olgusuna farklı biçimlerde yaklaştıklarını biliyoruz. Bu konuda bir başka yazma da yapısal özellikleri nedeniyle *Beyân-ı Menâzil* ile ilişkilendirilebilecek olan *III. Murad Surnâmesi*'dir (TSMK, H. 1344).[19] *Şenliknâme Düzeni* adlı çalışmasında Sezer Tansuğ şöyle yazar:

> "Nakkaş Osman bir çeşit dekor, gerçeğe uygun birer göstermelik sayabileceğimiz öğelerle mekanın çatısını bir kere kurmuştur. Sonra törenin her aşamasını bu ana dekor içinde çeşitlendire çeşitlendire, değiştire değiştire göstermeye, tasvir etmeye başlamıştır. Üstte mimari dekoru, altta ise alana hünerini göstermeye gelen grupların çeşitli düzenler içinde haşır neşir oldukları minyatür yüzeyini görüyoruz. Bu dekoru bir tiyatro, daha doğrusu bir kukla tiyatrosu dekoruna ya da ışıklı hayal perdesine benzetebiliriz." [20]

Tansuğ araştırmasının "Dış ve İç Bütünlük" adlı bölümünde ise Atmeydanı'nda birbiri ardına gelen bu betimlemelerin bir süreklilik yarattığını söylerken "Bunlar bir sinema eserinin sürekliliğini andırıyor" der.[21] Gerçekten *Surnâme* bu açıdan ilginç, ancak "dizge" bağlamında *Beyân-ı Menâzil*'den farklı bir yazmadır. Bu nedenle ikisi arasında çarpıcı bir paralellik-karşıtlık ilişkisi kurulabilir. *Surnâme* ressamının bakış noktası (film dilinde kamera) sabittir (res. 26, 27, 28). Oysa Nasuh'un yapıtında bakış noktası hareketlidir. Öte yandan *Surnâme*'de dekor (resimlenen yer) sabittir, konu (sünnet düğünündeki eğlenceler) hareketlidir. Sayfaları çevirdikçe karşımıza başka başka gösteriler, törenler çıkar. Burada hareket, farklı gösterilerin birbirini izleyen sayfalarda, aynı dekor içinde verilmesiyle sağlanmıştır. Oysa *Beyân-ı Menâzil*'de dekordur hareketli olan... Konu ortada yoktur (ordunun Bağdat'a gidişi).[22] Ancak biz biliriz ki farklı dekorlardan

geçse de "ordu aynı ordudur". Değişen ve hareketliliği sağlayan, dekordur, Nasuh'un bu dekoru eklemleyişidir.

Tablo 3: İzleksel değerler çatışması

	III. Murad Surnâmesi	*Beyân-ı Menâzil*
Durağan(lık)	bakış noktası dekor	konu
Hareketli(lik)	konu (öykü)	bakış noktası dekor

Öte yandan Nasuh'un kimi yerlerde karşımıza çıkan, hayal gücüne dayalı düşsel yaklaşımları (çeşitli bitki ve çiçeklerin kimi sayfalardaki betimi yoğun bir stilizasyon içerirken dağlar ve tepeler de bazen garip hayvan başlarına ve bedenlerine dönüşür) yine de "dizge" içinde ele alınmalı, bütüne anlam katan içsel öğeler olarak görülmelidir. Çünkü *Beyân-ı Menâzil* başı ve sonu olan, "öykü" anlatan türden bir yapıttır. Bu yazmada Kanuni'nin Irak Seferi anlatılmıştır. Olayın özü kısaca budur. Ancak bunu yaparken tıpkı bir romancı, bir ressam gibi "kendine özgü" bir düzen kurmuştur. Yukarıda sözü edilen öğeler de bu düzen içinde anlam kazanan, belki de bu düzene gerçekten "renk katan" motiflerdir. "Kendine özgü" deyişi özellikle vurgulanmaktadır. Çünkü buradaki "yapı" (dizge) minyatür sanatı içinde farklı, bir kerelik bir görüntü sunar. *Beyân-ı Menâzil*'i "eşsiz" kılan, 16. yüzyıl minyatür dünyasına yeni bir soluk getiren -yazmanın sonraki çalışmaları etkilemiş olduğu sık sık belirtilir[23]- yanı da budur. Tıpkı Batı'da olduğu gibi, sanatçı bir konu için kendi resimsel mantığı (minyatür sanatı) içinde düzenini kurmuş, ortaya ancak bütünde incelendiğinde anlam kazanan bir yapıt çıkarmıştır. Nasuh, bize, dönemin resim mantığı içinde Anadolu ve Ortadoğu'nun nasıl resimlenebileceğini göstermiş, konuya sonuna kadar sadık kalarak onu "figürü" kılmıştır (yapıtta hiç insan figürü bulunmamasının altında da olasılıkla bu kavrayış yatar).

Yazmanın "eşsiz" niteliği, Nasuh'un öteki minyatürlü yapıtlarına bakıldığında daha açık bir biçimde ortaya çıkar. Onun resimlediği ve yine bir seferi anlatan *Süleymannâme* (Tarih-i Feth-i Şikloş ve Estergon ve İstûnibelgrad) adlı yazma (TSMK, H. 1608) ile *Tarih-i Sultan Bayezid* (TSMK, R.1272) adlı "Mora ve sair yerlerde Bayezid zamanında fetholunan kalelerin tasvirlerinin bulunduğu" yazmada *Beyân-ı Menâzil*'dekine benzer kurgusal bir mantık bulamıyoruz. Gerek 36 minyatür içeren *Süleymannâme* gerekse 10 minyatürlü *Tarih-i Sultan Baye-*

zid'de minyatürler sayfalar arasında tek tek, bağımsız birer resim olarak yer alırlar. Resimler arasında süreklilik sağlayacak herhangi bir motife ya da alttan alta bütün yapıt boyunca süren bir bağlantı öğesine rastlanmaz. Sahip olduğu özgün resim dili *Beyân-ı Menâzil*'e (50 yıl sonrasının *III. Murad Surnâmesi*'yle birlikte) Türk minyatür sanatı içinde "eşsiz", ilk bakışta göze çarpar bir nitelik kazandırmıştır. *Beyân-ı Menâzil* kabaca adlandırılırsa bir "coğrafi atlas", ancak derinlemesine bakıldığında "iç ilişkileri çözümlenmiş, anlamını resim dilinin kuruluşunda bulan" bir başyapıttır.

---

1 İstanbul Üniversitesi Kitaplığı (T. 5964), 23x31 cm. 109 varak 218 sayfa. Ayrıca bkz., Nasuhü's-Silâhi (Matrakçı), *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn-i Sultan Süleyman Han* (Tıpkıbasımı hazırlayan H.G. Yurdaydın). TTK Yay., Ankara, 1976; U. Tükel, "Beyân-ı Menâzil'in Resim Dili. Bir Yapısal Çözümleme", İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul 1990.

2 Nasuhü's Silâhî: *a.g.y.*, 30

3 A. Gabriel, "Les etapes d"une campagne dans les deux Irak d'après un manuscrit Turc du XVIe siècle", *Syria*, IX, 1928, 328-345

4 W. B. Denny, "A Sixteenth century architectural plan of Istanbul", *Ars Orientalis*, VIII, 1970, 79-63.

5 Rakamlar, Yurdaydın'ın hazırlamış olduğu tıpkıbasıma koşut olarak, yazmanın özgün sayfa numaralarını vermektedir.

6 Araştırmacının gözlemlerinden en ilginci ise Aya İrini betimi ile ilgili olandır. "Topkapı Sarayı'nın birinci avlusundaki Aya İrini Kilisesi, gerçek görünümün tamamen dışında kalan, bir Rus ya da Bizans kilisesi formunda gösterilmiştir. Bu da sanatçının yapının "kendisinin" yerine bir "ikonu" model olarak kullanmış olabileceğini gösterir." (W. Denny, *a.g.y.*, 50, vurgu eklenmiştir U.T.). Denny, Nasuh'un kullanmış olduğu formları Rus ikonlarına gönderme yaparak ikon sözcüğüyle açıklıyor. Peirce'ın gösterge sisteminde açıklandığı gibi, bütün bu resimler aslında ikonik nitelik taşıyan göstergelerdir. (Y. A. Tümertekin, "Peirce'in Gösterge Anlayışının Ana Çizgileri F.D.E. 2, Kış 1978, 140-147; C.S. Peirce, *Collected Papers*, Ed. C. Hartsborne / P. Weiss Harvard University Press, 1965.)

7 N.J. Johnston, "The Urban World of Matraki Manuscript", *Journal of Near Eastern Studies*, 30, 3, July 1971, 159-166.

8 H.S. Selen, "16. Asırda Yapılmış Anadolu Atlası: Nasuh Silahi'nin 'Menâzili'", II. Türk Tarih Kongresi Tebliğleri, İstanbul 20-25 Eylül 1937, İstanbul, 1943, 813-817; F. Taeschner: "The Itinerary of the First Persian Campaign of Sultan Süleyman, 1534-36, according to Nasuh el-Matrâkî", *Imago Mundi*, XII (MCMLVI), 53-55.

9 M.Ş. İpşiroğlu, *İslamda Resim*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1973, 132.

10 M. Schapiro, "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs", *Sign Language, Culture* (Ed. A.J. Greimas vd.), The Hague-Paris (Mouton), 1970, 496. Bu araştırmanın çevirisine dayanan ve notlarla desteklenmiş bir çalışma için bkz., U. Tükel (Haz.), "Resim Göstergebiliminin Bazı Sorunları," *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 2/4, 9-15.

11 M.Ş. İpşiroğlu, *a.g.y.*, 131 (vurgu eklenmiştir, U.T.)

12 W.B. Denny, *a.g.y.*, 54

13 S.M. Eisenstein, *Film Duyumu* (çev. N. Özön), Payel Yay., İstanbul, 1984, 96-97 (vurgu eklenmiştir,

U.T.). Ayrıca bkz., L. Bronstein, *El Greco*, H.N. Abrams, New York (tarihsiz), 104.

14 W.B. Denny, *a.g.y.*, Nitekim Denny, İstanbul betiminde bile kimi yapıların birbirleriyle ilişkilerinin yüzde yüz gerçeğe uygun olmadığını belirtir.

15 S. Eyice, "Arslanhane ve Çevresinin Arkeolojisi" , *İstanbul Arkeoloji Müzeleri Yıllığı*, 11-12 İstanbul, 1964, 23-33; N. Atasoy, "The Documentary Value of Ottoman Miniatures", *Mansel'e Armağan*, TTK Yay., Ankara, 1974, 749-755; F. Çağman, "Saray Nakkaşhanesinin Yeri Üzerine Düşünceler", *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya* (Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri), Sandoz Kültür Yay., İstanbul, 1989, 35-46.

16 Z. Akalay, "Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn" (İ.Ü.E.F. Sanat Tarihi Kürsüsü bitirme tezi), İstanbul, 1964-65; S. Eyice, "Sultaniye-Karapınar'a Dair", *İÜEF Tarih Dergisi*, 20, İstanbul, 1965, 117-139; S. Eyice, "Konya'nın Alâeddin Tepesinde Selçuklu Öncesine Ait bir Eser: Eflatun Mescidi", *İÜEF Sanat Tarihi Yıllığı*, 20, İstanbul, 1965, 117-139, S. Eyice, "Konya'nın Alâeddin Tepesi'nde Selçuklu Öncesine Ait Bir Eser: Eflatun Mescidi", *İÜEF Sanat Tarihi Yıllığı*, IV. 1970-71, 269-302 (özellikle dipnot 25). Sayın Eyice "Sultaniye-Karapınar'a Dair" makalesinde "Bu minyatürün Konya ile Ereğli arasındaki araziden bir köşeyi tasvir ettiği muhakkak olmakla beraber neresi olduğunu tayin etmek zordur (...) ayrıca çevrede dağ ve akarsular yoktur" der. Bu tür gerçek topoğrafyayı saptama güçlükleri de aslında Nasuh'un doğal öğeleri farklı şeyler "anlatan" (bağlantı ve bütünde süreklilik) göstergelere dönüştürdüğünün bir kanıtıdır.

17 Bu konuda bkz., V.I. Pudovkin: *Sinemanın Temel İlkeleri* (çev. N. Özön), Bilgi Yay., Ankara 1966, 58-62.

18 Nasuhü's Silâhi (Matrakçı): *Beyân-ı Menâzil...*, s. 41 (Yurdaydın'ın açıklayıcı yazısı.)

19 *Surnâme*'nin dizgesi bağlamında aşağıdaki açıklama ilginç veriler sunmaktadır. "Atmeydanı'nın bütünü aynen her sahnede tekrarlanır. Nakkaş Osman Atmeydanı'nın bütününü göstermeyip kısımlarını parça parça da gösterebilir veya bazen yalnız gösterileri de yapabilir ve bu suretle tekrardan kaçınabilirdi. Fakat Nakkaş Osman Atmeydanı'nın düğünün hiçbir sahnesinde eksik olmasına razı olamıyor ve yeknesaklık pahasına bile olsa iki yüzden fazla tekrarlıyor. Ayrıca mekân, *olayları bir zaman akışı içinde göstermek* için bir vasıta oluyor. Kitaba bakan seyirci esasında hiçbir değişiklik yapılmadan tekrarlanan mimari mekânı, içinden düğünü seyrettiği bir çerçeve olarak hissetmeye başlıyor." N. Atasoy, "Nakkaş Osman'ın Eserleri ve Osmanlı Minyatür Sanatına Getirdiği Yenilikler", İÜEF yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul, 1962, 64 (vurgulama, U.T.).

20 S. Tansuğ, *Şenliknâme Düzeni*, De Yay., İstanbul 1961, 10 (vurgulama, U.T.). Sayın Tansuğ'un minyatür sanatına özgün bir bakış açısı kazandırdığı bu önemli çalışması, gerek terminoloji gerek dizgesel yapı bakımından "adı konmamış bir Yapısalcılık"ın izlerini taşır. Örneğin altında vurgulanan tanımlama, rahatlıkla, "gösterge"nin bir açıklaması olarak değerlendirilebilir.

21 S. Tansuğ, *a.g.y.*, 21. Tansuğ burada *Surnâme*'nin Eyüboğlu/İpşiroğlu tarafından hazırlanmış olan belgesel filmine de değinir ve sinemasal açıdan eleştiriler getirir.

22 Gerçi kimi sayfalarda Otağ-ı Hümâyun'un çevresinde birkaç çadıra rastlarız. Ancak onlar "konu figürü" olmaktan çok, "simgesel" nitelik taşıyan göstergelerdir.

23 N. Atasoy-F. Çağman, *Turkish Miniature Painting*, İstanbul, 1974, Yazarlar *Beyân-ı Menâzil*'in bu yolu (tarihsel olayları saptama) açan ilk yapıt olduğunu ve geç dönem Osmanlı minyatür sanatına büyük etkisi bulunduğunu belirtirler (26-27). M.Ş. İpşiroğlu ise yapıtın "minyatür sanatının donmuş kalıplarını kırdığını ve 16. yüzyıl resim sanatına 'Osmanlı manzara ressamlığı' diyebileceğimiz bir tür kattığını" söyler. (Bkz., M.Ş. İpşiroğlu, *a.g.y.*, 130)
Öte yandan bu tür menâzilnâmelerin en geç örneklerinden biri de II. Mahmud tarafından İran'a elçi olarak gönderilen Abdülvahap Efendi'nin yanındaki Bozoklu Osman Şakir'in, yolda konakladıkları kent ve kasabaların resimlerini yaptığı *Sefaretnâme-i İran*'dır. (Fatih Millet Kit., Ali Emîrî tar. Kıs. N. 822). Bkz., G. Renda-T. Erol, *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, I. Tiglat Yay., İstanbul (tarihsiz), 38-39.

ANADOLU'DAKİ YOKSULLUK VE İÇ SIKINTISI (!)

Hangi konuyu ele alırsanız alın, onu bağlamından, mekan ve zaman bağıntılarından kopuk değerlendirdiğinizde açıklamalarınız büyük ölçüde anlamsız ve *gerçeküstü* bir nitelik alacaktır. Bu, tarihsel/toplumsal olaylardan sanat yapıtlarına kadar insanın biçimlendirdiği bütün olgular için geçerlidir. Dahası, eğer konuya estetik kaygılarla yaklaşıyorsanız başvurularınızı ince bir değerlendirmeyle mekan ve zaman ilişkisi içinde belli bir bağlama oturtursunuz. Bunlardan kopuk bir değerlendirme, ilk bakışta soyut (olumlu anlamda) ve biçimsel bazı kazanımlar sağlasa da, sonuçta, asıl bildiriyi göz ardı edebilecek ya da yanlış yorumlara neden olabilecek bir tutuma kapı aralar.

Prof. E.H. Gombrich, *Topics of Our Time* (Günümüzün Konuları) başlıklı kitabında fotoğraf sanatçısı Henri Cartier-Bresson'un yapıtlarından söz ederken, sanatçının 1965'te Silifke'den çekmiş olduğu bir sahneye de yer verir (res. 29) ve düzenlemeyi şöyle yorumlar:

> "Anadolu'da yoksulluk ve iç sıkıntısının egemen olduğu bir köyde tersyüz edilmiş sütun başlığının üstüne konmuş eski-püskü bir kovanın fotoğrafı, içerdiği uyumsuz öğelerle gerçeküstü bir nitelik taşır. Bu nitelik, sahnenin bir düş değil, tam tersine düz, çıplak bir gerçek olmasıyla daha da yoğun bir anlam kazanır." [1]

Gerçekten de Cartier-Bresson'un fotoğrafında yoğun kültürel simgelerin estetik bir gözle değerlendirilişi, yapıtın bildirisini oluşturmaktadır. Gençliğinde etkisinde kalmış olduğu sanatsal akımın (Gerçeküstücülük) gücüyle sanatçı, düzenlemede belki de Breton'un ünlü tanımına, "bir ameliyat masasında dikiş makinesiyle şemsiyenin rastlantısal buluşması"na dayanıyor. Prof. Gombrich'in açıklamasının son tümcesi *gerçeküstü sayılması gereken gerçek bir sahnenin gücü* olarak yorumlanırsa, sanatsal bildirinin verilişindeki başarıyı yadsıyamayız. Ne var ki yıllardır pek çok başarılı fotoğrafçımıza esin kaynağı olmuş bu tür sahneler için daha ayrıntılı, farklı değerlendirmeler yapılabilir. Kaldı ki yapıt, kültürel düzlemde de yoğun bir anlatım içeriyorsa, bu deneme daha incelikli yapılmalıdır.

Bir resim, bir heykel, bir film/tiyatro sahnesi, bir metin, hiç kuşkusuz iç-ilişkileri ince bir sanatsal beğeniyle düzenlenmiş göstergelerden oluşur. Bu nedenledir ki, dizgesel bağıntılar (yapı) anlamlı bir

bütün sunar. Bu bağlamda fotoğrafımızda farklı mekan ve zaman yerlemlerine (koordinat) oturan çeşitli -yapay ya da doğal- göstergelerle karşılaşıyoruz. Nedir bunlar?

1. Biçimi hiç değişmeksizin bütün Anadolu'da bulunabilecek ve köy kahvelerinin demirbaşı bir tahta sandalyede, başında sakız gibi beyaz yemenisiyle (örtünün beyazlığı fotoğrafta bile belli) "Pülümür'ün Yaşsız Kadını"[2] oturmuş sigarasını tüttürüyor.
2. Hemen arkada "köy yapısı kulübenin tek gözlü sarayına" geçit veren kapı yer alıyor. Kapının yanındaki yükseltinin köşesinde ise ters konmuş bir İlkçağ başlığı ile karşılaşıyoruz (yükseltinin biçimi, sütun başlığına özellikle bir yer ayrılmış olduğu gerçeğini gündeme getiriyor).
3. Sütun başlığının üzerinde *eski-püskü* bir teneke kova yer alıyor (plastiğin egemenliğinden önceki "çağlarda" ne çok iş görmüştü bunlar!).
4. Başlığın kenarına iliştirilmiş ve başlığın üstündeki bitkisel süslemenin bir kıvrımına dayandığı için sanki "boşlukta asılı kalmış" izlenimi veren *Subay* sigarası paketi de değişik anıları (kuşkusuz bize, Gombrich'e değil!) çağrıştırıyor (yabancı sigaraların egemenliğinden önceki "çağlarda" bunu edinmek için nasıl da bir asker yakını gözlerdi insanlar!).
5. Arkada yer alan bir bidonun üstünde ise Anadolu'ya ilişkin bir başka gösterge, litrelik bir *En Nefis Ayvalık Zeytinyağı* kutusu bulunuyor. Bu motife gösterilecek özel bir önem, bizi, farklı noktalara taşıyabilir. Kap, gövdesine kaynaklanmış bir tutacak ile maşrapaya dönüştürülmüş görünüyor. Burada, dilimize yaratıcı bir düşünceyle "yaptakçılık" olarak kazandırılmış *bricolage* tutumunun bir yansımasını buluruz. Claude Lévi-Strauss *Yaban Düşünce*'de söyleni de bir tür düşünsel yaptakçılık olarak görür ve bu tutumla davranan kişiyi (yaptakçıyı) "nasıl olsa bir işe yarar" ilkesi uyarınca toplanmış nesneleri onarmaya, düzeltmeye ya da farklı bağlamlarda değerlendirmeye yönelmiş kişi olarak tanımlar.[3] Gerçekte yaptakçılık Anadolu insanının mayasında da vardır. Özellikle kırsal kesimde bağlamlarından kopmuş (ya da koparılmış) pek çok nesnenin ne kadar farklı düzenlemelerin yaratıcı öğesi olabildiği anımsanmalıdır (sanat tarihindeki "spoli/devşirme" malzemenin kullanım mantığı da, bir ölçüde budur). Bu bağlamda, şu sütun başlığı da aynı tutumun bir yansıması değil midir? Anadolu'nun pek çok yerinde sütunlar sokak köşelerini belirten taşlara, gövdeleri oyularak çeşme altlarında yalağa, tek olarak ya da başlıklarıyla birlikte kahve masalarına dönüş(türül)memiş midir? Bu konuda sayısız örnekler bulunabilir Anadolu topraklarında...
6. Düzenlemede son olarak gözümüze, arka duvara dayalı duran ve tarihsel bir bağlama oturan bir amfora replikası ilişiyor.

Zaman içinde belli bir mekanda gerçekleşmiş bu sahne, kuşku yok ki, sanatsal duyarlığı olan bir fotoğrafçıyı hemen çekmişti. Geriye tek bir şey kalıyordu: binlerce yıldır "yaşayan" bu sahneyi "dondurmak" ve bir *görüntüye* dönüştürmek...

Arı, temiz inançlı (değme temizlik tozlarının sağlayamayacağı o bembeyaz yemeni, "temizlik" ve "inancın" ortak göstergesidir aslında!) ancak kapısının önünde sigarasını tüttürmekten de çekinmeyen (giderek bir yabancıya poz veren) Anadolu kadını bile tek başına, uzun bir art-süremi gözler önüne seriyor. Bu kadın, Kybele'den kaynaklanıp Artemis kültünün etkisiyle biçimlenerek Mama ya da Nene Hatun'larda İslam kimliği kazanan, Kurtuluş Savaşı'nda cepheye silah taşıyan Anadolu insanıdır. Amfora replikası, sütun başlığı (ters konmuş olmasını şimdilik bir yana bırakalım), zeytinyağı kutusu ve tütün, hepsi, bu uzun zamandizini içinde bağlamlarına oturuyor. Nene (artık bu arı Anadolu tanımını kullanabiliriz!) bütün bunları bekler, kollar bir konum kazanıyor. Şimdi kuşkusuz, bütün bunların bir Silifke köyünde bu yaşlı kadınca duyumsanıp duyumsanmadığı sorusu akla gelecektir. Yanıt, formların (burada özellikle İlkçağ amforalarının dışçizgilerinin korunmuş olması da dikkate alınmalıdır) ve yaşantıların, en azından 1965'e değin, hiç kazaya uğramadan gelebilmiş olmasında yatıyor sanırım.

Sonuçta mekan ve zamana ilişkin kültürel göstergelerin incelikli bir çerçeveleme ile başarılı bir sanat yapıtına dönüş(türül)müş olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Yapıtın ışık, düzenleme, açı, derinlik gibi özgül sanatsal değerlendirmesine girişmeden anlamsal okunuşu için -kuşkusuz bizler açısından- bir seçenek oluşturmaya çalıştık. Bu açıdan bakıldığında, sahneyi "Anadolu'da yoksulluk ve iç sıkıntısının egemen olduğu bir köy manzarası" olarak görmek hayli güçtür (ne var ki, Londra'dan öyle görünebilir!). Binlerce yıllık Anadolu geçmişiyle -bilinçli ya da bilinçsiz- donanmış bizler için, "yoksulluk" bir yana "iç sıkıntısı"(depression) sözcüğü bile benimsenecek gibi değildir. Ancak tersyüz edilmiş sütun başlığında İlkçağ uygarlığının çöküşünü,

üstüne konmuş o eski-püskü kovada ise Anadolu'nun bugününü görmeye çalışırsanız, görüntü gerçekten "düşkünlüğe" ve "iç sıkıntısına" neden olur. Ne var ki, binlerce yıllık geçmişi ve bir dizi uygarlığa beşiklik etmiş olmasıyla Anadolu'da adım başı rastlanabilecek bu sahneyi böyle yorumlamak, sanırım Prof. Gombrich'in de katılmayacağı bir değerlendirme olurdu.

Fotoğrafta varlığına değinilen "gerçeküstü nitelik" için de benzer eleştirileri getirebiliriz. Bizler için teneke kova, sütun başlığı (ters ya da düz!) ve öteki öğeler, "ameliyat masasında öylesine yan yana gelmiş" sayılmazlar. Bu arkadaşlık, "düz, çıplak bir gerçek olarak" her an karşımıza çıkabilir. Batılı bir göz bunun "düş değil de gerçek olduğu için gerçeküstücü bir nitelik" kazandığını sanır. Oysa yaptakçılığa, uzun bir kültürel geleneğe sahip bizler için bu sahne, olsa olsa sıradan bir köy görüntüsüdür.

Sahnenin (yapıtın değil!) bildirisini farklı biçimde kavrayabilme olanağımızı kullanıp Cartier-Bresson'un yapıtına yeni bir soluk ve bakış açısı getirebilir, bu bağlamda içerdiği öğelerin uyumsuz değil, tam tersine belli bir zaman dilimi içinde genel kültürel düzlemin uyumlu öğeleri olduğunu öne sürebiliriz.

---

1 E.H. Gombrich, "The Photographer as Artist: Henri Cartier-Bresson", *Topics of Our Time*, Phaidon, London, 1992 (2nd Imp.), 198-210. Yazı, aslında Cartier-Bresson'un 1978 Sergisi kataloğuna giriş olarak kaleme alınmıştır.

2 "Pülümür'ün Yaşsız Kadını", Bülent Ecevit'in *Şiirler* (Ankara, 1976, 65) kitabında yer alan bir yapıtı. Şiirin esin dolu bir çözümlemesi için bkz. T. Yücel, *Yazının Sınırları*, Adam Yay., İstanbul, 1982, 101-111. Bu çözümleme, ilk kez *Gösteri* dergisinde (Mayıs 1981) yayımlanmıştır.

3 C. Lévi-Strauss, *Yaban Düşünce* (çev. T. Yücel), Hürriyet Vakfı Yay., İstanbul, 1984, 40 vd.

"ASLOLAN GÖRÜNTÜDÜR". EL GRECO'NUN *TOLEDOLARI* ÖZELİNDE SANATIN TUZAKLARI

Batı sanatının, yüzyıllar süren gelişimi içinde farklı diller, çeşitli biçemler geliştirmiş olduğu biliniyor. Bu diller (hiyerarşik/natüralist) ve biçemler (Rönesans, Barok vd.) içinde konunun gösterimi de kuşkusuz çeşitlilik gösterir. Sözgelimi doğayı, Ortaçağ resim mantığı başka türlü, Yeniçağ resmi başka türlü resimlemiştir. Doğadan mekana, insandan kente bu durum her alanda izlenebilir.

Bu yazı çerçevesinde kent betimlemeleri bağlamında sanatçının kurmaca dünyalar yaratma ya da dış dünyaya ait gerçekliği çarpıtma hakkını sorgulayacağım. Genel olarak, iki boyutlu bir resim düzlemi üzerinde kentin gösterimi, hiç kuşku yok ki, öteki *konulara* benzer. Tıpkı doğa gibi, insan gibi, kent de resim düzlemi üzerinde bir konudur yalnızca... Her şeyden önce, kavrayışımız bu olmalıdır. Kent de resim dünyasında yer aldığına göre, pekala, "yalan söyleme aracı" olabilir. Ne de olsa resim *kurmaca* bir etkinliktir. Batı sanatı, ressamın *kurgusal* bir us yürütme ile izleyiciyi (*bizi*) nasıl "yanılmaya" zorladığının örnekleriyle doludur.[1] Daha sonra tartışacağım karşıt örnekleri şimdilik bir yana bırakıp Ortaçağ'dan Yeniçağ'a kent gösteriminin kısa ve özlü bir gelişimi üzerinde durmak istiyorum.

Natüralist-olmayan Ortaçağ resmi, pek çok başka kavram ve nesne gibi, kenti de kendi gösterge dizgesi içinde belli bir biçim ya da anlatım kalıbıyla dile getirmişti. Bunun için dış dünya bağıntısının bir önemi kalmıyor; kent kimi zaman bir-iki *ev göstergesi* ve *surlardan* oluşan bir bileşke olarak, resim düzlemi üzerinde istenilen (uygun görülen, boş bulunan!) yere oturtuluyordu. Bu arada, o kentte geçen öykünün resim düzleminde bambaşka bir yerde (genellikle de ön-planda!) anlatılmasının "Ortaçağ mantığına" göre hiçbir sakıncası yoktu. "Okuma-yazma bilmeyenlerin İncili" (Gregorius), nasılsa, çok rahat *okunuyordu*. Giderek, çağın ilerleyen dönemlerinde Aristotelesçi düzen, sanat yapıtının eklemlenme ve örgütlenmesine Skolastik bir yetkinlik kazandıracaktı.[2]

Resim sanatında *Trecento*, kent betimlemesi konusunda da en sancılı ancak o oranda esin dolu bir dönemdir. Giotto ve çağdaşları için Ortaçağ'ın *göstergeler dizgesi*, bir anlatım biçimi olmaktan çıkmıştı. En azından zihinlerde... Resim düzlemi üzerinde elle tutulur varlığını hissettiren insanoğlu için (Scrovegni Şapeli fresklerindeki örnekler

hatırlanmalı!) aynı oranda "tutarlı" kentler *inşa edilmeliydi.* Giotto'nun Assisi, St. Francesco Kilisesi'ndeki *Arezzo'dan Kaçan Şeytanlar* düzenlemesindeki kent ve A. Lorenzetti'nin Siena, Palazzo Pubblico'daki anıtsal fresklerindeki örnekler, yaratıcı çağın bu anlamdaki iki tipik örneğidir.[3] Gelişen resim tekniği (rakursi, ilk perspektif denemeleri, gölge-ışık), artık, insanları sur kapılarının ve kentlerin içine sokabiliyor; yerleşimin kendisi, natüralist anlatımın seçkin bir yerlemine (koordinat) dönüşüyor.

Quattrocento için kent, artık, fotoğrafik bir gerçekliğin nesnesi olmuştu. Üst düzeyde natüralizm, doğa-mekan-insan ekseninde kusursuz kent betimlemeleri sunacaktır. Resimsel tekniklerin gelişiminin matematiksel bağlamdaki öncülerinden Piero della Francesca, Arezzo St. Francesco Kilisesi'ndeki fresklerinde konumuz açısından çarpıcı betimlemeler yaratmıştır. *Gerçek Haçın Bulunuşu* düzenlemesi, yukarıda sözünü ettiğimiz eksenin kusursuz bir örgütlenişidir. Belki tek tek öğeler, pek çok Rönesans resminin arka-planında olduğu gibi, hayalidir. *Ancak öğelerin iç ilişkilerine, düzenlemenin mantıksal kurgusuna itiraz edilemez.*

Natüralist ressam, artık, dış dünya gerçekliğini yapıtına yansıtmaktadır. Kent, kimi zaman anonim bir yerleşim olarak fon yapacak, kimi zaman somut bir gerçekliğe göndermede bulunacaktır (Roma, Venedik, İstanbul vd.). Görünen dünyaya bu "sadakat", sarsılmaz (!) tahtına oturduktan sonra, egemen dilin çöküşüne (19. yüzyıl sonu) kadar geçen süre içinde bu bağlamda göz kamaştırıcı örnekler karşımıza çıkıyor. Pek çok öteki ustanın yanında, kuşkusuz, Canaletto ilk akla gelen örnektir. Nedeni açık: Venedik, Dresden ve Varşova'nın "güvenilir" ressamı, bu kentleri adlarıyla, kimi zaman sokak ve kanal isimlerini de vererek resim düzlemine aktarmıştır. Canaletto'da doğa-mekan-insan mantıksal bağlantısı hiç sekteye uğramaz. Usta, kimi zaman "close-up" yaparak eşi benzeri olmayan görüntüler sunar bize... Öyle ki, Varşova'nın yenilenmesinde Canaletto'nun yapıtlarından yararlanıldığı bilinen bir gerçektir. Aynı olguyla Dresden'de de karşılaşırız. 13-14 Şubat 1945 acımasız bombalamasında yerle bir olan ünlü *Frauenkirche,* şimdilerde adım adım ayağa kaldırılıyor. Bir an için yapıya ilişkin hiçbir arşiv belgesi ve eski fotoğrafın olmadığını varsayalım. Bu, büyük bir sorun oluşturmazdı. Çünkü iki sokak ötede Zwinger Sarayı'nın Semper kanadında yer alan Gemäldegalerie, 2-6 ve102 no.lu salonlarında harika Dresden "fotoğraflarını" barındırıyor. Canaletto ve atölyesinin ürünleri[4] kente ilişkin her yapıyı, her sokağı, her "markt"ı açıkça gösteriyor.

Sözgelimi Bernardo Belotto yapıtında, kente Elbe'nin öte yakasından, Japon Sarayı'nın bulunduğu noktadan bakıyor: sağda Katolik Başkilise; çatısının arkasında Saray'ın kulesi; hemen yanında Haç Kilisesi'nin kulesi; Augustus Köprüsü; ünlü Frauenkirche ve bugün Güzel Sanatlar Okulu olarak kullanılan yapı, düzenlemenin dış-gerçekliğe uygun öğeleri olarak yer alıyorlar. Canaletto'nun öğrencisi Belotto, Venedik'ten gelerek 1747-1767 arasında Dresden'de çalışmıştır. Envantere (no.606) 1754 yılında giren yapıtında, kenti büyük bir yetkinlikle (burada dış-gerçekliğe sonsuz "sadakat" anlatılıyor olmalı!) betimlediği üstünde durulmuştur.[5]

Bir sanat yapıtının kendi kurgusundan, öğeleri arasındaki ilişkilerden ve bunların ortaya koyduğu "son" anlamdan çok belgesel değerine önem verenler için Canaletto ürünleri natüralist bağlamdaki zirvelerdir. Pekiyi, Canaletto, Dietrich, Tiele, Chilone, Battaglioni vd. hiç "yalan söylemiş" olamaz mı? Sözgelimi Zwinger'in taç giyme kapısı, tam aksi kanatta resimlenmiş olamaz mı? Bir Venedik resminde Büyük Kanal'dan Salute'ye bakarken çan kulesi sakın yanlış yerleştirilmiş olmasın? Neyse ki, bu huzur bozucu, güven sarsıcı soruları kuşkucu bir zihnin tartışmaya değmez ürünleri olarak kabul edebilirsiniz. Gerçekten de, Canaletto okulunun[6] güvenliği pek çok açıdan onaylanmıştır. Ancak bütün sanat yapıtları Canaletto atölyesinden çıkmamıştır ki!

Sorun güvenlik olunca akla, ister istemez D.H. Lawrence'ın "öykücüye değil, öyküye güvenin" sözü geliyor. Bu bağlamda asıl inanılması gereken sanat yapıtının kendisidir; sanatçısının söylediği ya da yaşamda yaptıkları değil... Yazın eleştirisinde yapıttan yola çıkmanın öncüsü sayılabilecek bu anlatım, belki El Greco olmasaydı, natüralist resim sanatı için de bir oranda geçerli olacaktı. 16.-17. yüzyılın bu sıra dışı ustası, yaşamının büyük bölümünü geçirdiği Toledo'nun iki resmini (kent görünümü) yapmıştır.

Bunlardan bugün New York, Metropolitan Museum'da bulunan yapıt (res. 30), fırtına öncesini andıran kasvetli görünümü ve hayli özgür fırça kullanımıyla tipik bir El Greco Maniyerizmi örneğidir. Burada ressam kente surların dışından bakıyor: solda, Ortaçağ'da güçlü bir konumu bulunan Castillo de San Servando; hemen yanında kenti dolanan Tajo Irmağı'nı geçen 13. yüzyıl köprüsü Alcantara; ortada Toledo Katedrali'nin Gotik kulesi; sağda ise surlarla çevrili kentin içinde seçkinleşen Alcazar... Ne var ki, burada, adı konmuş bir kent betimlemesinde (natüralist bağlamda!) pek sık karşımıza çıkma-

yan bir durum söz konusudur. Öncelikle Katedral, Alcazar'ın sağında yer almalıdır. Ressam, Alcantara Köprüsü'nün kulelerinin mimari özelliklerini de değiştirmiştir. Bu "garip" yeniden ele alış biçimi[7], natüralist sanatın bile ne tür tuzaklarla dolu olduğunu gösteren bir örnektir. Bu konuda El Greco suskundur. Ancak, bugün Toledo Casa del Greco'da bulunan ikinci yapıtta (res. 25)[8], "özrünü beyan etmiştir". Bakın ustanın kendisi ne diyor:

> "Don Juan Tavera Hastanesi'ni resme bir model biçiminde yerleştirmek gerekti. Çünkü (dış dünyanın gerçekliği temel alınsa) salt Visagra Kapısı'nı gizlemekle kalmayacak, göğe doğru yükselen kubbesi de kentin görünümüne zarar verecek biçimde baskın olacaktı. Bir kere (özgün) yerinden taşınıp da model olarak ele alındıktan sonra (artık başka değişiklikler de geçerlik kazanmıştı), herhangi bir bölümünden çok önyüzünü göstermeyi yeğledim. Zaten, öteki bölümlerinin kentle ilişkisi haritada görülecektir." [9]

Kent yönüne dönük anıtsal giriş cephesi (res. 31), dikdörtgen bir avlunun sonunda yükseltilmiş kare mekanı görkemli bir kubbenin örttüğü kilisesi ile Don Juan de Tavera Hastanesi, geniş ölçekli bakıldığında fotoğraftaki gibi konumlanmaktadır (res. 32). Kent surlarının dışından, ters yönden görüntülendiğinde -ki ressamın yapıtındaki açı kabaca bu yöndedir-, ressamın çizmesi gereken cephe farklı olmalıydı (res. 33). Öncelikle yapı kent surlarına tuvaldeki kadar uzak değildir. Tam yerinde resimlenmiş olsaydı Toledo için büyük önem taşıyan Visagra Kapısı'nı kapatacak, üstelik anıtsal giriş cephesi gösterilemeyecekti. Ustanın sözleri arasına katma cüretini gösterdiğim açıklamalar, bir ölçüde sanatın kendine özgü doğası ve sanatçının düşünsel devinimi konusunda da fikir veriyor. Bu durumda, yapıtı belgesel değer açısından sorgularsak "öyküye (yapıta) değil öykücüye (ressama) güvenmemiz" gerekiyor (o da yalnızca ikinci resim için!). İyi ama, ressamı böyle davranmaya iten dürtü neydi? "İtirafı" salt pratik yerleştirme olgusuna ışık tutuyor. Oysa Canaletto türünden davranabilir[10], ne görüyorsa onu çizerdi.

Aslında bu soruya verilebilecek olası yanıtlar, natüralist-olmayan bir düzen içinde devinen Osmanlı (genelde Doğu) minyatürcüsünün tutumunu da gözler önüne serer. Osmanlı dünyasından çok sayıda örneğin arasında sözgelimi, Matrakçı Nasuh, *Beyân-ı Menâzil*'in "İstanbul" resminde Topkapı Sarayı'nın üçüncü avlusunu göndergesel ek-

seni dışında ters yerleştirmiş[11] (res. 16); Nakkaş Osman *Surnâme*'de İbrahim Paşa Sarayı'nın cephesini ve arkasındaki fonu her sefer farklı biçimde çizebilmiştir (res. 26, 27).[12] Dipnotlarda önerilen pratik yanıtlar, kuşkusuz geçerlidir. Nakkaşın "pragmatizmi", kuşkusuz Osmanlı dünyasındaki genel pragmatizmin bir parçasıdır. Ancak sorun, natüralist (doğada görüneni göründüğü gibi betimlemek) bir sanatçının bile böyle davranabilmesidir. Bu konuda asıl yanıtlanması gereken bu "yalanların" *nasıl beyaz kabul edilebildiği, sakınca oluşturmadığıdır.* Yoksa, sanat yapıtlarının dış dünyayı betimlemeye soyunsa bile, yalan söyleme, *kurmaca dünyalar oluşturma* hakkı mı vardır?

Sovyet sinemasının dev ustası Eisenstein'ın kurgunun önemini vurguladığı yapıtı *Film Duyumu*'nda El Greco'nun *Toledo* resmini konu alması boşuna değildir.[13] Sanat yapıtları kurmaca dünyalar oluşturur. Bu nedenle öğeler arası ilişkileri -sanatçı tarafından- istenildiği gibi düzenlenebilir. Bu düzenleme Poussin'in *Et in Arcadia ego*, Velazquez'in *Las Meninas*, Rembrandt'ın *Staalmeesters*[14] örnekleri türünden bir istenç nedeniyle olabileceği gibi, Osmanlı minyatürcüsü söz konusu olduğunda pratik nedenlere de dayanabilir. Önemli olan sanatçının, sanat yapıtının doğasından kaynaklanan bu hakkı kendinde görmesidir. Üreticisinin bunu doyasıya kullanmasından daha doğal ne olabilir ki? Bu noktada El Greco'nun yapıtları (ve kendi açıklaması) ikili bir aydınlanma sağlıyor: sorun pratik bir nedenden kaynaklanır (bir yapı öteki yapıları kapamaktadır); farklı kurguya istenç boyutu katılmıştır. (Ressamın bu değişikliğe hakkı olduğunu düşünmesi ve bunu açıklaması... Ancak ilk resimde olduğu gibi, herhangi bir açıklamaya da rastlamayabiliriz.)

Bir an için şunu düşünelim: Canaletto, El Greco ve Matrakçı Nasuh'un ellerinde fırça değil kamera bulunsun. Canaletto hemen hemen aynı görüntüleri elde edecek; ancak El Greco ve Matrakçı Nasuh (ya da Nakkaş Osman) farklı görüntüler saptayacaklardı. Kurgu, kolaj ve benzeri modern fotoğraf tekniklerini bir yana koyarsak, öğeler arası ilişkileri ve yerleştirim düzenini değiştirme konusunda bırakalım *hakkı*, olanakları bile bulunmayacaktı. Oysa sanatın büyüsü, yaratmanın gücü, tam da bu *haktan* kaynaklanır aslında... İster üst düzeyde natüralist olsun (Velazquez, Rembrandt, Poussin, El Greco), ister simgesel/göstergesel ve natüralist-olmayan anlatımı benimsemiş olsun (Doğu ve Batı minyatürcüsü, ayrıca figüratif-olmayan modern ressam), her sanatçı bu hakkı *kullanabilir.*[15] Çünkü her başarılı sanat yapıtı *sui generis* bir dünya kurar; dış dünyaya ait gerçekliği bire bir yan-

sıtmaya soyunsa bile... Bu yolda, ortamın, çeşitli hakları ve özgürlükleri vardır. Sonuçtaki yanılsama ya da dönüştürümlerin, IV. Felipe'den Kanuni'ye, Amsterdam Çuhacılar Loncası Yöneticileri'nden III. Murad'a değin, koruyucuları pek de rahatsız etmediği anlaşılıyor.[16]

Bu yazı, çoğu kişinin ayrımında olduğu gerçekleri bir kez daha[17] ilginç iki örnek çevresinde yinelemekten çok; ne türden olursa olsun sanat yapıtlarını belgesel değer açısından inceleyecekleri, sanatın doğasından kaynaklanan bu tuzaklara karşı uyarmak için kaleme alındı. Konumuz bağlamında, bir ölçüde Lawrence'ın anlatımını da destekler biçimde, son sözü Oscar Wilde'a bırakalım: "Görünüşe bakarak yargıda bulunmayanlar yalnızca sığ kişilerdir. Dünyanın (*sanatın*) gizemi görünenlerdedir; görünmeyenlerde değil!"[18]

---

1 Poussin'in *Et in Arcadia Ego*'su, Rembrandt'ın *Staalmeesters*'ı, Velazquez'in *Las Meninas* ve *Las Hilanderas*'ı bu konuda anılabilecek en kalbürüstü örneklerdir. Poussin ve Rembrandt'ın bizi nasıl "yanıltıkları" konusunda bkz. E. Panofsky, "*Et in Arcadia Ego*: Poussin and the Elegiac Tradition", *Meaning in the Visual Arts*, Penguin Books, 1983 (rep.); U. Tükel, "Staalmeesters ya da Ne Çok Yakın, Ne Çok Uzak", *Dünya Kültürü*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1996, 65-74. Velazquez'in andığım iki yapıtı ile ilgili neredeyse bütün kaynakça bu yanılsama/yanıltma sorununu ele aldığı için J.L. Rey'in gözden geçirilmiş *catalogue raisonné*'si ve kaynakçasını önermekle yetiniyorum: J.L. Rey, *Velázquez*, Taschen/Wildenstein Institute, 1996.

2 Skolastik döneme doğru sanat yapıtlarında manifestatio bağlamında düzlemlerin örgütlenişi ve düzenlemenin yetkinleşmesi konusunda bkz. E. Panofsky; *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe* (çev. E. Akyürek), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1995, 27 vd; genelde Ortaçağ ve Aquinolu ile birlikte değişen sanatsal kavrayış ve yansıtış konusunda bkz. U. Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik* (İtalyanca'dan çev. K. Atakay), Can Yayınları, İstanbul 1998, özellikle 61 vd. Öte yandan Ortaçağ'da resim düzleminin örgütlenişi ve öğelerin yerleştirimi konusunda yeni bir çalışma için bkz.W. Kemp, "Medieval Pictorial Systems", *Iconography at the Crossroads* (Ed. by B. Cassidy), Princeton University Press, Princeton 1993.

3 Lorenzetti'nin bu yapıtlarının Geç Gotik dönemdeki önemi ve düzenlemede bizi de ilgilendiren yeniliklerin vurgulanması açısından bkz. A. Martindale, *Gothic Art*, Thames and Hudson, London 1979, 216-217; J. Dupont-C. Gnudi, *La Peinture Gothique*, Skira, Genéve 1954, 104. Ayrıca, Lorenzetti'nin *Yönetim Alegorileri*'ne getirilen yeni bir tarihsel/siyasal yorum ve bu konuda mekanın kullanımı açısından bkz. Q. Skinner, *Sanatçının Bir Siyaset Düşünürü Olarak Portresi: Ambrogio Lorenzetti* (çev. E. Öz), Dost Kitabevi, Ankara 1999.

4 Burada, yapıtların ustanın kendi elinden çıkıp çıkmadığı, açıktır ki, hiçbir önem taşımıyor.

5 H. Menz, *Die Dresdener Gemäldegalerie*, Droemersche Verlagsanstalt, München/Zürich 1962, 142.

6 Burada salt ustanın atölyesini değil, bu anlayışla resim yapmış bütün ressamları algılıyorum.

7 L. Bronstein, *El Greco*, Harry N. Abrams, New York (tarihsiz), 106.

8 Yapıt El Greco uzmanlarından Manuel B. Cossio'ya göre 1604-14, August L. Meyer'e göre yak.1609 tarihlidir. Bkz. L. Bronstein, *a.g.y.*, 104.

9 *A.g.y.*, 104 (Robert Byron'ın İngilizce'ye çevirisinden). Bu bölüm çeşitli biçimlerde şu yayınlarda da Türkçe olarak yer almıştır: M. Barrès, *El Greco ya da Toledo'nun Gizi* (Çev. K. Özsezgin), İmge Kitabevi, Ankara 1997, 115; S. M. Eisenstein, *Film Duyumu* (Çev. N. Özön), Payel Yayınları, İstanbul 1984, 96-97. Parantez içindeki eklemelerimiz, El Greco'nun konumuz bağlamındaki düşünceleri ya da "satır araları" olarak algılanmalıdır.

10 Bir kavrayıştan söz ettiğimiz için zamandizinsel terslik, hiçbir önem taşımıyor.

11 Burada nakkaş ilk iki avluyu yerleştirmiş, ancak üçüncü avluya yer kalmadığından (çünkü, gelmiş Haliç surlarına dayanmıştır) onu Sarayburnu tarafına yerleştirmekte bir *sakınca* görmemiştir. *Beyân-ı Menâzil*'deki kurgusal mantığın önemini doktora çalışmamda vurgulamıştım. Özeti için bkz. "Beyân-ı Menâzil'in Resim Dili Üzerine Bir Anlamlandırma Denemesi".

12 N. Atasoy, bu tutumun *Surnâme*'de Osman'ın atölyesindeki değişik usta ya da çırakların çalışmasına ve yapıtın hızlı tamamlanmış olmasına bağlıyor. Bu, yazmadaki tutuma, tarihsel bilgiler ışığında pratik açıdan doyurucu bir yanıt sayılabilir. Bkz. N. Atasoy, *Surnâme-i Hümayun. Düğün Kitabı*, Koçbank, İstanbul 1997, 15.

13 S.M. Eisenstein, *a.g.y.*, 96-97.

14 Bkz. "Staalmeesters ya da Ne Çok Yakın Ne Çok Uzak".

15 Canaletto gibi *kullanmayabilir* de... Bu, sanatsal anlamda bir eksiklik ya da fazlalık değildir.

16 Sayıca az olsa da, aksi örnekler yok değildir. Kilisenin Caravaggio'dan değişiklik yapmasını istediği; tahrip olmadan önce, o zamanki adıyla Berlin, Kaiser Friedrich Müzesi'nde bulunan *Aziz Matta* resmi buna bir örnektir: bkz. G. Bonsanti, *Caravaggio*, Scala, 1984, 36-37. İkinci belgelenmiş örnek ise Veronese'nin bir *Son Akşam Yemeği* için Engizisyon önünde sorguya çekilmesi ve yapıtı değiştirmesinin istenmesidir: bkz. E.G. Holt, *A Documentary History of Art*, A Doubleday&Anchor Book, New York 1958, 66 vd. Her şeye rağmen, iki ressam da "tam teslimiyet" göstermemiş; Caravaggio azizi eli kalem tutar biçimde resimlese de kirli ayaklardan vazgeçmemiş (*Aziz Matta ve Melek*, Roma S. Luigi dei Francesi), Veronese ise yapıtın adını değiştirmek (*Simun'un Evinde Yemek*, Venedik Accademia) ve birkaç küçük değişiklik yapmakla yetinmiştir.

17 Bu sorunlar için bkz. "Natüralist Olmayan Betimleme Kiplerine İlişkin Gösterim" ve "Resimde İç Mekan ya da Resmin İç Yapısı".

18 Alıntılayan S. Sontag, *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş* (Yay. haz. Y. Salman/M. Gürsoy), Metis Yayınları, İstanbul 1991, 9 (ekleme U.T.).

İMGE VE DİZGE: OSMANLI MİNYATÜRÜNÜN KLASİK DİLİ ÜSTÜNE GÖZLEMLER

Osmanlı minyatür sanatı, dış okulların etkilerinin yoğun biçimde gözlendiği erken dönem örneklerinden sonra, özellikle 16. yüzyılın başından itibaren *sui generis* bir dil içinde dile gelmiştir. Natüralist bir gösterimin karşısında "hiyerarşik" diyebileceğimiz bu gösterim kipinin Rönesans-öncesi Batı sanatında da egemen olduğu bilinir. Ancak, Osmanlı minyatürünü Ortaçağ Batı minyatüründen farklı kılan temel ayrım, nakkaşın sanatını oluşturan betimleme mantığının "öğeler arası ilişkiler sonucunda oluşan bir parça-bütün sorunsalı"na dayanması ve bu yolda bilinçli bir dilsel yönelimin izlenebiliyor olmasıdır. Bu bağlamda, *nesne* ve onun belli bir *dizgesellik* (systematic) içinde betimlenişi, özgül bir sorun olarak karşımıza çıkıyor. Öncelikle şunu belirtmeliyim ki, bu *dizgeselliği*, her coğrafya ve kültür için geçerli olduğu üzere, en olgun biçimiyle "Klasik dönem" olarak adlandırılan 16. yüzyıl örnekleri üzerinde buluruz.

Osmanlı minyatür sanatı araştırmalarının neredeyse tamamına yakını, tarihselci bir yaklaşımla biçem ve dönem sorunları üstüne yoğunlaşmıştır. Bu çalışmalar sayesinde, bugün alan üstüne daha rahat konuşabiliyor olmamız, kuşkusuz, büyük bir kazanımdır. Ne var ki, bu çizgi içinde kaçınılmaz olarak "bir gelişim süreci arayan" (progressive) tarihselci göz iş başında olmuştur. Bu açıdan bakıldığında, gerek yerli gerek yabancı çoğu uzmanın biçemsel saptamalarını "denebilir ki" yalından gelişmişe bir çizgi üstüne oturttukları görülür. Bu süreçte "natüralist", "gerçeğe uygun", "hayali" türünden nitelemelerin bir ölçüt olarak karşımıza çıkmış olmasından daha doğal ne olabilirdi ki? Bu çalışmaların itici gücünden sonra artık, özellikle 16. yüzyılda tutarlı bir dil oluşturmuş olan Osmanlı minyatürünün, özgül niteliklerinin irdelenmesi gerekiyor. "Natüralist olma", "gerçekçi bir biçimde yansıtma" türünden değerlendirmeler, iki alanda büyük sorunlar doğuruyor[1]:

1. Minyatürlerden belgesel değer açısından yararlanmak
2. Alana özgü teknik (biçimsel/terminolojik) sorunlar.

İki alanda da büyük sorunlar yaşandığı bir gerçektir. Neden, bu sanatın özgül niteliklerinin tam olarak saptanamamış olmasında, "bilmecenin" (dili oluşturan parça-bütün sorunsalının mantığı) parçalarının ve o parçalar arasındaki ilişkinin üstünde yeterince durulmamış olmasında yatıyor, sanırım. Bir sanat yapıtından belgesel değer olarak yararlanmak için, o yapıtı oluşturan düşüncenin kendine özgü niteliklerinin doğru saptanması gerekir. *Saatler Kitabı* ile Canaletto'yu aynı kefeye koymuyorsak, nedeni tam da budur!

Bir minyatürde gerçeğe uygunluğu arayabilmek için, o yapıtın öğeleri arasındaki ilişkinin *veduta* türünden bir ilişki mantığına dayanması gerekmez mi? Her göstergenin bir "dış dünya gerçekliğini" imlediğini, daha da önemlisi göstergeler arasındaki ilişkinin dış dünyadaki gibi olduğunu varsayarsak, ancak o zaman bir "gerçeğe uygunluk arayıcısı" olabiliriz. İlk olarak, Batılı anlamda "yanılsamacı" teknikleri, daha başından beri bir yana itmiş olan (bu bir tercih sorunu olmaktan çok, daha geniş boyutlu bir dünyayı algılayış yönelimidir kuşkusuz) nakkaşın imge (gösteren), nesne (gösterilen) ve kavram (gönderge) bileşenlerinden[2] çıkardığı *dizgenin* mantığı araştırılmalıdır.

Walter Denny, Matrakçı'nın "İstanbul"unda gösterilen bütün yapıların kimliğini saptamaya çalışmış; büyük oranda da başarılı olmuştu.[3] Matrakçı'nın İstanbul resminde (res. 16), kentin pek çok belli başlı yapısı karşımızda olsa bile, ne tür ilişkiler içinde oldukları sınanmalıdır. Bu, gerçekten, belli bir bakış noktasından alınmış bir İstanbul fotoğrafı mı? Matrakçı'nın "İstanbul"u söz konusu olduğunda, neredeyse bütün minyatür sanatı içinde, resimlenmiş öğelerin tanınabilirliği açısından en "doğru" örnekle karşı karşıya olduğumuzu rahatlıkla söyleyebiliriz. Ne var ki, Nakkaş Topkapı Sarayı'nın üçüncü avlusunu, düzenleme öyle gerektirdiği için Sarayburnu yönüne taşımıştır. Osmanlı minyatürcüsünün betimleme mantığını oluşturan parçaların ilki, burada karşımıza çıkıyor: *öğelerin keyfi kullanımı.*

Osmanlı minyatürünün "kurumsallaşmaya" başladığı dönemin bir ürünü olarak benimsenen[4] Matrakçı Nasuh'un *Beyân-ı Menâzil*'inde, öğelerin bu anlamda keyfi kullanımına yönelik sayısız örnek buluruz. Sözgelimi, resim düzleminde "dans eden" ırmaklar ve dereler, Nasuh'un geçilen menzilleri ve -dolayısıyla- sayfaları birbirine bağlama amacıyla kullandığı ve "çoğu zaman" da hayali nitelikli öğelerdir. Kimi zaman dağları aşan, kimi zaman hayali biçimde birbirlerini kesen bu öğeleri, tarihsel bir kenti/yapıyı anlama yolunda nesnel bir veri olarak kullanmak olanaksızdır (res. 34). O halde, Nakkaş'ın (genel anlamda) devindiği *dizgeselliğin* ikinci önemli özelliğini, *"keyfi kullanıma açık öğelerin, nihai bir amaç doğrultusunda -deyim yerindeyse- tanımlan-*

mamış bir düzlem üzerinde, düzenleme kaygısı gözetilerek yerleştirilmesi" biçiminde saptayabiliriz.

Osmanlı klasik dönem minyatüründe hemen her düzenlemenin farklı düzlemlerin eklemlenmesinden oluştuğu, *dizgeselliğin* mantığını arayan okumanın bir başka sonucudur. Bu bağlamda, kesitleme yoluyla yapılacak bir okuma, düzlemler düşüncesine bağlı bir *dizgeselliğin* varlığını kesinliyor. Kesitlemenin, göstergebilimsel nesnenin içerdiği temel karşıtlıkları ortaya koymak ve nesnel ölçütlere göre bir inceleme gerçekleştirmek için yapılması gereken ilk çözümsel işlem olduğu belirlenmiştir.[5]

Burada, örnek olarak 1581 tarihli *Şehinşahnâme*'nin 57a no.lu sayfasını ele alırsak, Nakkaş'ın kurmaca mantığının hemen bütün inceliklerini saptayabiliriz (res. 35). Bu sayfada bütün özellikleriyle tipik bir *genre* resmiyle karşı karşıyayız: III. Murad'ın emriyle kurdurulan gözlemevi... Bu iç-mekanı, sözgelimi bir Terborch iç-mekanından farklı kılan şeyin natüralist olup olmamak ölçütünü çok aştığı kesindir. Burada yapılacak bir *içerden okuma*, salt betimleme kipini (hiyerarşik) belirlemekle kalmayacak, aynı zamanda Nakkaş'ın (ve bağlı olduğu kültür ve coğrafyanın doğal olarak!) düşünce dünyasına da ışık tutacaktır. Ancak, burada iki tür çözümleme yöntemi uygulamak zorunlu görünüyor: birincisi, aslında minyatür sanatının "ruhuna" da çok uyacak biçimde, imgeleri delip geçen gözle derinliğine bir katmanlarına ayrıştırma; ikincisi ise, natüralist olsun olmasın bütün sanat yapıtlarına uygulanabilecek olan bir düşey kesitleme...

Sayfayı, üstündeki bütün imge ve verilerle birlikte katmanlarına ayırdığımızda karşımıza üç farklı düzey çıkıyor: derinliğine doğru okursak, birincisi resim düzlemi (A); ikincisi çeşitli biçim ve genişlikteki çerçevelerin oluşturduğu ve resim düzlemini belirleyen katman (B); üçüncüsü ise sayfa yüzeyi (C). Bu bağlamda, *yüzey* ve *düzlem* terimleri arasındaki farkı en iyi gösteren alanlardan biridir minyatür... Herhangi bir natüralist üretimde bu ayrımı gereğince yapamayabilir, giderek varlıklarını bile saptayamayabiliriz. *Ancak sayfa yüzeyinden kesin bir cetvelle ayrılan alan, artık resim düzlemi olmuştur.* Bu bize, örneğimizdeki gibi, "masum tecavüzler" yoluyla gösterilir.

Sayfaya bu kez kesitleme ölçütleriyle bakarsak resimsel yapının (A) kendi içinde yedi ayrı düzlemden oluştuğu görülüyor: her biri ayrı bir birim -en önemlisi- ve kendi içinde tutarlı bir resimsel bütün oluşturan bu yedi düzlem, aşağıdan yukarı doğru okursak, geleneksel gözle zemin diyebileceğimiz (A1); masa ve üstündekileri içeren (A2); mavi ile belirlenen ve yine geleneksel açıdan duvarı çağrıştıran (A3); bütün geleneksel değerleri "tuzla buz" eden (A4) ve (A5); en üstte dört çerçeve içinde yazıya ayrılmış olan düzlem (A6); ve en solda katmanlarına ayrıştırmayı bu kez Nakkaş'ın "gerçekleştirmiş" olduğu pencere (A7) (res. 36).

A'nın çeşitli birimlerinin eklemlenmesiyle bir iç-mekan elde edildiği halde, natüralist yapıtlarda hiç görülmeyen bir başka türden eklemlenmenin varlığı ortaya çıkmaktadır. (A), (B) ve (C) katmanlarının kendi aralarında ilişkilendirilmesi olgusu, özellikle Osmanlı nakkaşı söz konusu olduğunda başka türden bir *dizgeselliği* gündeme getiriyor. Natüralist sanat yapıtlarında yatay ya da dikey yönde yapılacak kesitlemeler, imge ya da imge bileşkelerinin (öykü) anlamlandırılmasında temel çözümsel işlemlerden biridir. Giderek, nesnel-olmayan sanat yapıtlarının iç-ilişkilerini sorgulamak açısından da heyecan verici sonuçlara götürebilir ve götürmektedir de.[6] Ne var ki, örneğimizde görüldüğü gibi, bir minyatür söz konusu olduğunda derinliğine inen bir katmanlarına ayrıştırma eylemi, bu kez resim düzlemi (A), çerçeve (B), sayfa yüzeyi (C) ilişkisini gündeme getirmektedir. Nakkaş'ın (A) ve (B) katmanlarını (en azından bir kısmını), düşünsel yapısında "saydam" kurguladığını görüyoruz. Katmansal ilişki açısından arka-plandaki ağaçlar, her türlü kural ve varoluş ilkesine aykırı olarak (çünkü çerçeve bir sınırlandırma öğesidir; cetvel, dışına taşılmasın diye çekilmez mi?) "özgür" bir biçimde devinmektedirler. Bunun sonucu olarak, bize sunulan şeyin (resim) malzemeyi de (sayfa yüzeyi) işin içine katan çok katmanlı bir oyun olduğu gerçeği çıkmaktadır.

Ali Şir Nevai'nin *Divan*'ının aslan avı sahnesinde; *Tuhfet el Ahrar*'ın bu bağlamda hayli öğretici, meleklerin eğlencesi sayfasında; *Şehinşahnâme*'nin ikinci cildindeki Osmanlı ordusunun seferinde topların resim düzlemini terk ederek, çerçeveyi aşıp sayfa düzlemine uzanışında (aynı zamanda sayfayı çevirmeyi sağlayan bir doğrultu önermesi) aynı mantığı buluruz "Meleklerin Eğlencesi" sahnesi, bu açıdan daha da ilginç bir söz söylemektedir: meleklerin kanatları, çerçeve ve cetvelden oluşan bütünü aşarken, üst-kısımdaki iki ağaç, çerçevelerin arasından geçip cetveli kesmektedir (res. 37).

Minyatür sanatında her bir düzlemin kendi adına varlığını sürdürmesi, kuşku götürmez bir gerçektir. Daha da önemlisi, bağımsız düzlemlerin içerdiği öğelerin *keyfi kullanım yoluyla*, sayfadan sayfaya değiştirilebilirliği söz konusudur. Sözgelimi, ağaç tipleri farklı olabilir; duvardaki pencere sayısı ve renk seçimi değiştirilebilir. Aynı *gösterile-*

nin her sayfada farklı *gösterenlerle* anlatılabildiği bir *dizgesellikte* her türden gösterimin (yazınsal, görsel) temel niteliği olan "danışıklılık" ilkesinin, hiç zarar görmemişçesine algılanabilmesi nasıl olabiliyor? Sözgelimi, yazınsal bir örnekte bir sayfada "kedi", öteki sayfada "kadi", bir başka sayfada "kudi" *göstereni* ile dile gelen bir *göstergenin* göndergesel açıdan hedefi nedir acaba? Bir sanatın genelinde böyle bir örneğe sık sık rastladığımızda bunun bir "dizgi yanlışı" olduğunu mu düşünürüz; yoksa ardında betimleme mantığına yaslanan bir *dizgesellik* mi ararız? Kuşkusuz, Nakkaş kendi betimleme mantığı içinde *gösteren-gösterilen* ilişkisindeki geleneksel "danışıklılığı" rahatlıkla bir yana koyarken, izleyicisinin (hamisinin) de bunu içten gelen bir doğallıkla benimsediğini biliyordu.

Nakkaş Osman'ın önderliğinde resimlenmiş olan *Surnâme*, şimdiye kadar dikkat çekmeye çalıştığımız sorunların hepsini barındıran bir yazmadır. Her bir düzlemin ayrı ayrı düşünüldüğünün açık kanıtıdır *Surnâme*... Üstelik, nedensellik bağıntısının, yani herhangi bir dış dünya gerçekliğinin (Atmeydanı ve İbrahim Paşa Sarayı ve elçiler ve konuklar için yapılan tribün) somut biçimde gözlerimizin önüne serildiği bu tiyatro dekorunda bile, arka-plan, sanki özerk bir düzlem biçiminde, hep, değişir.

Surnâme'nin hokkabazların geçişi ve Sultan'ın halka para dağıtmasını gösteren sayfalarındaki kurgu, yukarıda çözümlemeye çalıştığım özerk düzlemler düşüncesinin çarpıcı bir örneğidir (res. 26, 27, 28). Aşağıdan yukarı giden bir sıralamayla Atmeydanı'nı oluşturan düzlem, bağımsız kendi adına bir birim olarak tasarlanarak içerdiği dışdünya imgeleri (Yılanlı Sütun, Örme Sütun vd.) hemen her sayfada farklı biçimde gösterilebilmiş (bağımsızlık), giderek burada görüldüğü gibi kimi anıtlar (hokkabazların gösterisinde Yılanlı Sütun) gösterilmemiş[7]; Sultan'ı törenleri izlerken gördüğümüz arkadaki düzlem (mimari ve arka-planı) ise, çok renkli biçimde her sayfada ayrı bir kurguyla yansıtılmıştır.

Yapıların ayrıntıları, ağaçlar, kubbeler, neredeyse her çift-sayfada farklı farklı karşımıza çıkarlar. Örneğin Sultan'ın törenleri izlediği birimin üst kat pencereleri, yuvarlak kemerli midir, yoksa dikdörtgen mi? Çok hızlı çalışıldığı ve farklı ellerin görev aldığı önermesi[8], banilik düzeyinde nasıl kabul görebilmiştir? Bırakalım Sultan'ı, Nakkaş Osman bu "aksaklıkları" nasıl kabullenebilmiştir? *Öğelerin "keyfi" kullanımına* ve *özerk düzlemler düşüncesine* dayalı bir betimleme mantığının varlığı, bunları sorun olmaktan çıkarıyor. Örneklerini, Osmanlı

kurumsal - toplumsal yaşantısının pek çok alanında gördüğümüz "pragmatist" tutumla, böylesi bir betimleme anlayışının önündeki engeller çok rahatlıkla bir kenara atılabilmişti kuşkusuz. İşte, "danışıklılığın" olması gerektiği gösterim düzleminden bambaşka nitelik kazanarak algılanım düzlemine taşındığı bir sanattan, belgesel değer olarak yararlanmanın -olanaksızlığı olmasa bile- güçlüğü bütün açıklığıyla ortaya çıkıyor.

Tablo 1: Görsel göstergede danışıklılık niteliği

	gösterim boyutu	algılanım boyutu
Natüralist Sanat	uyumlu	uyumlu
Minyatür Sanatı	çatışmalı	uyumlu

Betimleme mantığının çözümüne ve anlamlandırılmasına yönelik bu gözlemler sırasında kimi teknik ve terminolojik sorunlarla karşılaşıyor olmak son derece doğal görünüyor. Minyatür resmi, farklı bakış açılarının resim düzlemi üzerinde bir araya getirildiği bir dünyadır. Nakkaş gözünü o kadar keyfi kullanır ki, bu durum, ona hiçbir başka betimleme kipinde karşımıza çıkmayan bir özgürlük sağlar. İstediği zaman karşıdan, istediği zaman yandan, istediği zaman içeri girerek bakar yapılara (ve nesnelere...). Bu durum, bu özgül niteliği katleden bir terimle, *kuş bakışı* nitelemesiyle, genel kabul görmüştür. Oysa, terim (kuşun bir "kübist" olmadığını varsaydığımızda!), sabit, odaklanmış bir bakış noktasını zorunlu kılıyor.

Yapı duvarlarının dört bir yana yatırılarak açılması, ancak avludaki yapının karşıdan, kimi yerlerde duvarlar yok edilerek gösterilmesi, *kuş bakışı*'ndan daha doğru bir nitelemenin gerekliğini kesinliyor (res. 21). *Çoklu bakış*, ya da *çoğulcu bakış*, türünden nitelemeler, herhalde, özgün bir betimleme anlayışına dayanan bu yaklaşımı, *kuş bakışı*'ndan daha doğru bir biçimde tanımlıyor. *Hünernâme*'nin Topkapı Sarayı'nın üçüncü avlusunu gösteren sayfaları (res. 38), bakış açılarının ne tür bir *keyfilikle* bir araya getirildiğinin anıtsal bir örneği olmakla kalmıyor; aynı zamanda *öğelerin keyfi kullanımı* ve *çoklu bakışın* birlikte, özgün bir *dizgesellik* ürettiğini de gösteriyor.

Yazıya ayrılan alan da, düzenlemenin düzlemler düşüncesine göre oluşturulduğunu gösterir aslında. Hemen her örnekte olduğu gibi, yazı, resim düzlemi üzerinde, ancak ondan bağımsız bir alandır.

Aslında, klasik dönemin nasıl bir betimleme mantığına sahip olduğu ve özgüllüğü, 17. yüzyıl ve sonrasına bakınca daha rahat anlaşılıyor. Farklı düzlemlerin eklemlenmesinden oluşan *kurgusallık*, öğelerin *keyfi* kullanımı, *çoklu bakış* türünden sorunlar, belli bir betimleme mantığının sorunlarıdır. *I. Ahmed Albümü*'nün çoğu minyatüründen başlayarak, bu türden sorunların gündemden düştüğü görülür. Kuşkusuz, 17. yüzyıl ve sonrasını Osmanlı minyatürünün "maniyerist" dönemi olarak betimlemekte hiçbir sakınca görülmüyor. Ancak bu "*maniera*", Batı'daki gibi aynı dil içinde farklı noktalara götüren bir ivme olmayacak, resimsel düşüncenin doğası gereği bir "sonu" imleyecektir. Yukarıda niteliklerini belirlemeye çalıştığım klasik düzenin ve özgün anlatım dilinin bir çırpıda ortadan kalkması düşünülemezdi. *Nadîr Divanı*'nın ressamı, hem bağımsız düzlemler düşüncesinden kopamıyor hem de bir başka düşünce dünyasının (mimetik yaklaşımın) parametrelerini kullanmak istiyordu (res. 39). Oysa, öğelerin keyfi kullanımıyla oluşmuş özgün bir dilde, yanılsamacı teknikle nedensellik bağıntısını zorunlu kılan mimetik bir düşünceye yer olamazdı. Sonuç, iki ayrı gösterim dünyasına da uzak; ancak tarihselci (progressive) bir yaklaşımla anlamlandırılabilecek ürünlerdir. Bu durumda, belli teknik sorunları irdelemek ve sonuçta bir betimleme anlayışının parametreleri üzerinde tartışmak yerine, bu görüntüyü "orientalist" bir bakışla yargılamak tek seçenek gibi görünüyor.

Tablo 2: Göndergesel açıdan betimleme kiplerinin anlamlandırımı

	biçim-içerik	resim dili	gösterim dünyası
Natüralist Sanat	uyumlu	yanılsamacı (çünkü, nedensellik içeriyor)	mimetik (taklide açık)
Minyatür Resmi	uyumsuz	özgün (çünkü, keyfi)	pragmatik (kurgusallığa açık)

Osmanlı minyatürcüsünün yapıtında başından beri natüralist ve gerçekçi izler arayan, bu iki farklı alanda karşılaştırmalı örnekleri zorlayan, giderek sorunsalı düşünsel düzlemde de olsa bir yetenek olgusuna hapseden anlayışın, artık, bütün somutluğuyla önümüzde duran ve ancak bazılarına değinebildiğim özgül teknik sorunları irdelemesi gerektiğine inanıyorum.[9] Aksi halde, eski yazıyla Klee'yi, arabesklerle Matisse'i etkilemiş olmanın gururuyla avunacağız, sanırım.

1 İki boyutlu bir düzlem üstünde, perspektif, rakursi, gölge-ışık türünden araçları kullanmadan "gerçeğe uygun" olunabilmenin "sihri", sanırım ayrı bir tartışma konusu!

2 Bu kavramların göstergebilimsel anlamları için bkz. B. Vardar vd., *Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü*, TDK Yayınları, Ankara, 1980.

3 W.B. Denny, "A Sixteenth Century Architectural Plan of Istanbul", *Ars Orientalis*, VIII, 1970, s.79-63.

4 N. Atasoy-F. Çağman, *Turkish Miniature Painting*, İstanbul, 1974, 21 vd.

5 J. Fontanille, "Approches sémiotiques sur Rothko", *Nouveaux Actes Sémiotiques*, no. 34-36, 1994, 79.

6 Groupe mü, "Tensions et Médiations. Analyse Sémiotique et Rhetorique d'une oeuvre de Rothko", *Nouveaux Actes Sémiotiques*, no. 34-36, 1994, 5-26.

7 Yılanlı Sütun'un gösterilmemiş olmasını, bir unutkanlık ya da hızlı çalışma olarak nitelemek, betimleme mantığındaki özgül sorunları tartışmaktan kaçmanın güzel bir yolu olurdu. Sorun, gösterimler hiyerarşisi içinde, Yılanlı Sütun'un ait olduğu düzlemin o bölümünde hokkabazın *gösterilmek istenmiş* olmasıdır. Pragmatik Osmanlı dünyasının resim alanındaki en çarpıcı yansımasıdır *keyfilik*...

8 N. Atasoy, *Surnâme-i Hûmayun. Düğün Kitabı*, Koçbank, İstanbul, 1997, 15.

9 Bu anlayışın en son örneklerinden birinde, özgün resim dilinin doğasını (ve içerdiği değişimleri) düşünmek yerine, insanı hayrete düşüren şu satırları okumak ne kadar hüzün verici aslında: "*Şenliği sinema tekniklerinden yararlanarak (?) tasvir eden Levni (...) geriye dönüş (flashback), geniş açı ve yakın çekim, durdurma ve hızlandırma gibi sinema tekniklerini kullanmış, genel bütünlüğe bağlı kalmakla birlikte, anlatımı canlandırmak için hem tekrar öğesinden, hem de kendine özgü bir kompozisyon düzeninden yararlanmıştır.*" (E. Atıl, *Levni ve Surname*, Koçbank, İstanbul, 1999, 55).

III. Sanatta Betimleme Mantığına İlişkin Yazılar

"STAALMEESTERS" YA DA NE ÇOK YAKIN NE ÇOK UZAK

Günümüz usta yönetmenlerinden Andrzej Wajda, kuruluşunu bir filmin gerçekleştirilmesi sırasında geçilen aşamalara dayandırdığı ve neredeyse bütün sanatsal yaklaşımını özetleyen *Sinema ve Ben* (Un cinéma nommé désir) başlıklı kitabının kamera yerleştirimi ve sahneleme mantığını sorguladığı bölümünde şu satırlara yer vermektedir:

> "Amsterdam'daki Rijks Müzesi'ne yolunuz düştüğünde Rembrandt'ın *Kumaş Taciri Loncası* adlı tablosunu mutlaka görün. Ressamın uygun gördüğü mesafeden bakacaksınızdır resme. Ne çok yakın ne çok uzak: Gözlerini size dikmiş oturan kumaş tacirlerinin bakışları sizi istenilen noktaya getirecektir. Bu etkiyi yaratmak amacıyla Rembrandt modellerinin bakışları için ortak bir destek noktası bulmuş: masanın çevresini sarmış insanların gelmesini bekledikleri kumaş taciri. Ve bu kumaş taciri işte sizsiniz - bu olağanüstü resme bakan siz izleyiciler."[1]

Gerçekten de Rembrandt'ın *Staalmeesters* ya da Amsterdam kent kayıtlarındaki adıyla *Amsterdam Kumaşçılar Loncası Seçici Kurulu* başlıklı yapıtı, bir yandan ustanın son grup portresi olarak seçkinleşiyor, öte yandan düzenlemesiyle Wajda'ya çerçeveleme ve bakış noktası/açısı yönünden bu *ilginç* yorumu yaptırıyor. Ne var ki yapıtın bütün büyüsünü değerlendirmenin ve sonuçta, ustanın çağını aşan yaklaşımını kavrayabilmenin ancak türün ikonografisi içinde gerçekleşebileceği kanısındayım. Bu noktada, grup portreciliğinin eksiksiz bir tanıtımını ya da geniş değerlendirmesini yapacak değilim. Konu, A. Riegl'dan[2] bu yana, gerek tek portreci monografileri gerek Hollanda resim sanatını değerlendiren kapsamlı yayınlar içinde ayrıntısıyla ele alınmıştır.[3] Ancak *Staalmeesters*'daki sahne düzenini *doğru* yorumlayabilmek için yine de kısa bir toplumsal/sanatsal gelişim çizgisi oluşturmak gerekiyor.

17. yüzyılda Hollanda, eyaletler sistemi ile yönetilen bir ülkeydi. Daha 1482'de Hollanda toprakları veraset yoluyla Habsburg hanedanının eline geçmiş, V. Karl (Şarlken) tarafından Germen İmparatorluğu'nun bir parçası olan Bourgogne sınırlarına katılmıştır. Erasmusçu düşünceden hayli etkilenmiş olan V. Karl, bölge halkının yurttaşlık özerkliğine saygı göstermiş, Protestanlığın ve onun bir kolu olan

Calvinizm'in yaygınlaşmasına göz yummuştu. Ancak 1555'te tahttan feragat edince yerine geçen oğlu II. Philip, Protestanlarla amansız bir mücadeleye girişir. 1566'da bölgede fanatik Katolikliğin simgesi Engizisyon mahkemeleri kurulur. Bu arada, Anvers'te gittikçe zenginleşen Flaman tüccarları ezmek için çok ağır vergiler konur. Bu ortam içinde Orange Prensi Sessiz Wilhelm önderliğinde geniş bir ayaklanma başlatılır. Ayaklanma kısa sürede Katolik/Protestan savaşına dönüşür. Wilhelm 1579'da Yedi Eyalet Cumhuriyeti'ni kurar. Bu eyaletlerin en güçlüsü olan, Hollanda'nın "stadtholder"liğine (genel vali) atanır. Katolik olan güney iller bile (Belçika), Gent Birliği adı altında toplanmış olan başkaldırmış bölgelerle birleşmişlerdi. Ancak bu birleşme, politik oyunlarda İspanya tarafından kısa sürede dağıtılır ve güney illeri İspanyol egemenliği altına girmeye zorlanır.

Katolik İspanya'yı hiçbir zaman kabul etmeyecek olan kuzey illeri, gittikçe güçlenen bir savaş filosu kurarak Yirmi Yıl Savaşları'nda ayakta kalmayı başarabilmişti. Sonunda, 1648'de İspanya ile imzalanan Münster (ya da Westphalia) Antlaşması'yla Yedi Eyalet Cumhuriyeti (ya da Hollanda Cumhuriyeti) resmen bağımsızlığını kazanmış oldu.[4]

Siyasal açıdan son derece hareketli bu topraklarda, öteden beri yeni bir toplumsal yapılanma oluşmaktaydı. Deniz ticaretiyle gittikçe zenginleşen burjuva sınıfı neredeyse her şeye egemendi. Hollanda ve Anvers limanlarının artan önemi nedeniyle bölge neredeyse bütün Avrupa'nın mal ve para ticaretinin merkezi haline gelmişti. Öyle ki, ticari ilişkiler savaş halindeki İspanya ile bile sürdürülüyordu. İtalya ile ilişki daha *Quattrocento*'nun başında oluşturulmuş, Mediciler Bruges'da ofis açmışlar, iki toplum arasında sıkı bir ticari alışveriş başlamıştı. Bu, kısa sürede sanatsal bağlamda da geçerlilik kazanacaktı.[5]

Ancak sanatsal alanda 17. yüzyıl Hollanda'sının en önemli özelliği, hiç kuşkusuz tür ressamlığının oluşmasıdır. Gittikçe zenginleşen ticari ortamda, o zamana kadar sanatı destekleyen iki kurumun, kilise ve sarayın etkinliğini yitirmeye başladıklarını görürüz. Zaten Protestan inancına göre resim, dinsel bir propaganda aracı olamazdı. Eyaletler halinde yönetilen ülkede kralın da yetkileri büyük çapta elinden alınmış, güvenlik yerel milis güçlerince sağlanır olmuştu. Bu ortamda, sanatçıların karşısında salt tüccarlar kalmıştı. Onlar da sınıf atlama arzusu içindeki burjuvalardı. Kazandıkları paralarla çocuklarını Utrecht ve Leiden üniversitelerinde okutuyorlar, kuşaktan kuşağa geçen bir meslek ve yöneticiliğin (meslek loncalarına bağlı olarak) kurumlaşmasını sağlıyorlardı. Kuşkusuz deniz ticareti yapanlar deniz manzara-

larını istiyor, toprak sahipleri kara manzaralarını sipariş ediyor, han sahipleri de taverna sahnelerini tercih ediyorlardı.

Ne var ki, bu toplumsal yapılanma nedeniyle resim etkinliği kısa sürede kitle üretimine varan inanılmaz boyutlara ulaşmıştı. Örneğin Anvers'te 16. yüzyılın ikinci yarısında etkinlik gösteren 169 fırın ve 78 kasaba karşılık, resim ve grafik sanatlarla uğraşan ustaların sayısının 300'e ulaştığı görülmektedir.[6] Aslında bu noktada sanatsal üretim açısından tehlikeli bir dönemece gelinmişti. Eskiden patron (kilise/saray) ile sanatçı arasında titizlikle korunan (ya da korunmak zorunda olan) arz-talep ilişkisi, şimdi bütünüyle çökmüş durumdaydı. Gerçi ressam loncaları pazara girişi denetlemeye çalışıyordu, ancak başarısız/işsiz ressamlar belki de sanat tarihinde ilk kez ordu halinde ortalıktaydı.[7] Yeni palazlanan burjuvazinin estetik yoksunluğu da işin içine girince, ustalar için bile para kazanmak neredeyse "hayal olmuştu". Jan Steen üç portreyi 27 guldene boyuyor, van Goyen bir Den Haag manzarası için yaşamının en yüksek ücreti olarak ancak 600 gulden alabiliyor, Rembrandt ününün doruğunda "Gece Nöbeti" için yalnızca 1600 gulden kazanıyordu.[8] Bu da şu demekti: Artık neredeyse her sanatçının ikinci bir işi vardı; van Goyen lale ticaretine atılıyor, Hobbema vergi tahsildarlığına soyunuyor, van de Velde kumaş ticareti ile uğraşıyor, Jan Steen düpedüz hancılık yapıyordu.[9] İşte, sanat tarihinin doruklarından sayılan 17. yüzyıl Hollanda resmi bu ortamda yeşermekteydi.

Türler arasında, kuşkusuz "Staalmeesters" ile doruğa çıkacak olan grup portreciliği, bu politik ve sanatsal ortamda oluşmuştu. Ne var ki, sanatsal açıdan ön-örnekleri daha Rönesans'ın başında dinsel konulu kimi yapıtlarda bulabiliriz. Örneğin "Meryem ve Çocuk İsa'ya Tapınma" sahnelerinde, kuzey sanatının kendine özgü gerçekçiliği içinde çobanlar/müneccim krallar, soluk alıp veren, canlı, tanınabilir kişiliklere dönüşürler. Öyle ki, bu gerçekçiliğin başta Ghirlandaio olmak üzere İtalyan ressamları da etkilemiş olduğu görülmektedir.[10] Ancak kuşkusuz *gerçek kişiliklerin* toplu portreleri için 16. yüzyılı beklemek gerekecektir.

Grup portreleri söz konusu olduğunda ilk ve en önemli alıcı kesim, az önce sözünü ettiğimiz kent güvenliğini sağlayan milis güçleridir. İlerleyen zaman içinde bunlara kurum ve lonca yöneticileri de katılacaktır. Kentlerin milis güçlerince savunulması sistemi, Hollanda'da (özellikle Amsterdam ve Haarlem) daha 15. yüzyılda iyice yerleşmiş durumdaydı. Belirli bir üniforma giyen ve silah taşıyabilen bu kişiler,

şövalye unvanı alıyor ve kentin Burgomeister'inin (Belediye Başkanı) emrinde çalışıyorlardı. 15. yüzyılda kurulan St. George Birliği (arbaletçiler-okçular) ve St. Hadriaan Birliği (arkebüzcüler-tüfekçiler), bunlar arasında öne çıkan iki kuruluştu. Doelen (Hedefler) adı verilen kendi özel binalarında toplanıyorlar, çeşitli nedenlerle törenler düzenliyorlardı. Üyelerin ölümle ya da kentten ayrılmasıyla yerine yenileri seçiliyor, bu yüzden de üç-beş yılda bir yeni grup portreleri yaptırıp bunları binalarının duvarlarına asıyorlardı. 16. yüzyılla birlikte değişen askeri taktikler ve gelişen silah endüstrisi nedeniyle görevleri giderek devriye gezmeye, resmi ziyaretler nedeniyle sokakların düzenlenmesine ve benzer etkinliklere dönüşmüştür.[11]

Bu türden portrelerin ön-örneğini Haarlemli Geertgen tot Sint Jans'ın *Vaftizci Yahya'nın Kemikleri* (1490-95) başlıklı altar panosunda görürüz (res. 40). Yapıt, *Altın Efsane*'de anlatıldığı üzere İmparator Julianus'un emriyle Vaftizci'nin kemiklerinin yakılmasını konu almaktadır. Papazlar ancak birkaç kemiği kurtararak St. John Şövalyeleri'nin şatosuna getirirler. İşte, Geertgen bu noktada altar panosunu sipariş eden Haarlemli St. John Şövalyeleri'nin grup portresine yer vermiştir. Soldaki 12 kişilik grup, gerçekçi yüz portrelerinin yanı sıra tuttukları Malta Haçı ile bağlı bulundukları birliği de işaret ediyorlar.[12] Yine de görüldüğü gibi, henüz dinsel bir bağlama oturmaktadır bu tür portreler... Ancak hemen ardından Jan van Scoreel ve Dirck Jacobsz'un yapıtlarıyla sivilleşme gerçekleşir.[13] İlk erken anıtsal örneği ise Cornelis Anthonisz'in 1533 tarihli yapıtında buluruz (res. 41). Amsterdam St. George Okçular Birliği'nin üyeleri bir masa çevresine sanki istiflenmiş biçimde henüz donuk, soluk alıp vermeyen, tekdüze bir görüntü sunarlar. Düzenlemedeki sıkışıklık, kuşkusuz, figürler sırtlarından gösterilemeyeceği için masanın üç kanadının kullanılmış olmasından kaynaklanıyor. Ne var ki, ressam yine de ellere büyük bir özen göstererek düzenlemeye biraz olsun hareket katmak ve bu yığılmışlık etkisini kırmak istemiştir.[14]

Grup portrelerinde sorun, hele bir de topluluk kalabalıksa, gerçek kişiliklerin birbirlerini ezmeyecek biçimde eşit önemde resimlenmesinin neden olduğu bir tür tekdüzeliktir. Grup portreciliğinin belki de en önemli temsilcisi Frans Hals bile, bu sorunu aşmak için hayli zorlanmış görünüyor[15] (res. 42). 16. yüzyılın sonuna doğru, grupların bir masa çevresinde resimlenmesinin yerini daha değişik düzenlemeler almaya başlar. Cornelis Ketel *Yüzbaşı Dirck Jacobsz. Roosecnans'ın Milis Güçleri* (y. 1588) adlı yapıtında üyeleri Amsterdam'daki karar-

gahlarının önünde ayakta resimlemiştir. Ancak bu kez grup neredeyse dağılmış, kimi figürler ikincil öneme düşmüşlerdir.[16] Bu sahne düzeninin en olgun örneği, hiç kuşku yok ki, Rembrandt'ın yanlış bir biçimde "Gece Nöbeti" olarak adlandırılan[17] *Yüzbaşı Frans Banning Cocq'un Milis Güçleri* (1642) adlı yapıtıdır. Bu kalabalık topluluk, Yüzbaşı'nın teğmeni Ruytenburch'a hareket emrini verdiği sırada resimlenmiştir. 31 figürün ancak 16'sı portre olarak resimlenmiş olsa da yapıt, gerek içerdiği eylem olgusu gerek ustanın mucizevi *chiaroscuro* tekniğini yansıtması açısından dönemin grup portreleri arasında sarsılmaz tahtına oturmuş durumdadır.[18]

Bu alanda kurum ve lonca yöneticilerini gösteren resimlere gelince;[19] Ferdinand Bol'un *Amsterdam Cüzzam Hastanesi'nin Dört Yöneticisi* (1649, Rijksmuseum) yapıtının dışında ağırlığı Frans Hals'in Haarlem'de resimlediği ve hepsi de bu kentteki Hals Müzesi'nde bulunan *Yaşlılar Evinin Kadın Yöneticileri* (y. 1664), *Yaşlılar Evinin Erkek Yöneticileri* (y. 1664) ve *St. Elizabeth Hastanesi'nin Yöneticileri* (y. 1641) adlı yapıtlar oluşturur. Bu tür içinde karşımıza 17. yüzyıl Hollanda'sına özgü bir resimler grubu daha çıkmaktadır: anatomi dersleri.[20] Rembrandt öncesinde, Thomas de Keyser'in *Dr. Sebastiano Eberstz'in Dersi* (1619, Rijksmuseum) ve van Miereweld'in *Dr. Van der Meer'in Dersi* (1617, Delft Museum het Prinsenhof) başlıklı yapıtları, tıpkı milis güçlerinin erken dönemdeki portreleri gibi, şematik, katı ve durağan örnekler olarak beliriyor.[21] Ne var ki, Rembrandt bu alana da canlılık getirmeyi bilmiş, gençlik yapıtı olan *Dr. Tulp'un Anatomi Dersi* (1656, Rijksmuseum)[22] adlı yapıtıyla farklı sahne düzeninde iki başyapıt ortaya koymuştur. Ancak kuşkusuz grup portreleri içinde en önemli resim, Wajda gibi bir kamera ustasını da derinden etkilemiş olan *Staalmeesters*'dir (res. 43).

Staalmeesters
(Amsterdam Kumaşçılar Loncası Seçici Kurulu) 1662.
Tuval üstüne yağlıboya, 191.5 x 279 cm.
Amsterdam, Rijksmuseum.

Tablodaki kişiler tarafından ısmarlanmış ve Kumaşçılar Loncası'nın Staalstraat'taki binasına (Staalhof) yerleştirilmiştir. 27 Kasım 1778'de Belediye Binası'na aktarılmış, 15 Ağustos 1808'de Amsterdam Kenti'nce Rijksmuseum'a verilmiş, 1815'te Trippenhuis'e götürüldükten sonra bugün yine müzedeki yerini almıştır.[23]

Yapıtta betimlenen kişilerin görevi, lonca üyelerince üretilen ve satılan kumaşların kalitesini denetlemek ve geçerli olan örneklere özel mühürlerini basmaktı. Belediye Başkanı'nca atanıyorlar, görev süreleri Paskalya'dan önceki cuma gününden (Good Friday) başlayarak ertesi yıla kadar sürüyor, ancak bu süre uzatılabiliyordu. Burada da kişiler, grup portrelerinde adet olduğu üzere, görev sürelerinin bitimi dolaylarında resimlenmişlerdir. 1661-62 görevlilerinin isimleri lonca kayıtlarından saptanmış ve yayımlanmıştır.[24] Buna göre, tam ortada önünde açık kitap tutan figür Başkan (voorzitter) Willem van Doeyenburg (doğ. 1615), Amsterdam'ın en seçkin kumaş tüccarı; bize göre solunda, sandalyeden kalkmakta olan figür Volckert Jansz (doğ. 1605-10), Mennonit[25] ve zengin bir koleksiyoncu; solda grubun en yaşlı üyesi, Roma Kilisesi'ne bağlı bir Katolik olan Jacob van Loon (doğ. Y. 1595). Öteki iki üyenin kimlikleri bu kadar kesin verilemiyor. Ancak en sağdaki figür, 1661'de ilk kez seçilen ve van Loon gibi bir Katolik olan Aernout van der Mye (doğ. Y. 1625); onun yanında kitabın bir ucunu tutan kişi ise Jochem de Neve (doğ. 1629) olmalıdır. Bir de arkada, Doeyenburg ile de Neve arasında şapkasız bir figür vardır: lonca binasının hizmetlisi, y. 1629 doğumlu ve sonradan kumaşların boyanması işleminde yeni bir teknik geliştirecek olan Frans Hendricz. Bel. Yapıt, bu haliyle tipik, eklektik bir Amsterdam burjuvazisi sunmaktadır.

Figürlerin kim oldukları (Kumaşçılar Loncası'nın yöneticileri olarak adlandırılmış) ya da sahne düzeni ("bir toplantının sonunda kürsüden kalkarken izleyicilerden gelen, beklenmedik bir soruyla karşılaşan figürler") geçmişte çoğu zaman yanlış yorumlanmıştır. Gerçekte yapıt, Staalhof'taki özel odalarında toplanmış beş üyenin portresinden başka bir şey değildir.[26]

Pekiyi öyleyse bütün bu "izlenimci" yorumlar ya da Wajda'nınki gibi "beklenen bir kumaş tüccarı" açıklaması nereden kaynaklanıyor? Kuşkusuz, Rembrandt sahne şemasını düzenlemekte fazla özgür değildi. Giderek, yapıtın Staalhof'ta nereye asılacağı ve bu noktaya ışığın nasıl düştüğü bile saptanmıştı.[27] O zaman bu büyük ressama düşen, yüz küsur yıllık geleneği olan grup portreciliği şemasına canlılık katmak, belki de tıpkı Poussin'in *Et in Arcadia ego*'da yaptığı gibi[28] izleyicinin değişik (yanlış!) yorumlara kapılmasını sağlamaktı.

Bu noktada başkasının önündeki kitabın niteliği de önem kazanıyor. Kitabın *Staalboek* (kalitesi denenmek için loncaya verilen boyalı kumaş örneklerinden oluşan bir tür katalog) olduğu savı, günümüze gelen bu tür örneklerin kabaca birbirine iliştirilmiş kumaş parçala-

rından oluşan küçük kitapçıklar olması ile inandırıcı olamıyor. Oysa yapıttaki kitap büyük ve açıkça görüleceği gibi beyaz sayfalıdır. Seçici üyelerin salt mavi ve siyah kumaşları denetlediği göz önüne alınırsa, bu kitabın örnek kataloğundan başka bir şey olması gerekmektedir. Geriye tek olasılık kalıyor: üyelerin kumaşların değerinin saptanması için yaptıkları başvuru ödemelerinin ve mühür harçlarının tutulduğu hesap defteri.[29] Demek ki, üyeler (öyleyse "kimsenin bulunmadığı", "kimsenin gelmediği", "kimsenin soru sormadığı") özel toplantılardan birinde hesaplara bakarken resimlenmişler, daha doğrusu usta böylesi bir sahne düzeni uygun görmüş.

Yapıtın son röntgen filmi incelemesinde (res. 44) Rembrandt'ın kişilerin yerleştirilişi ve tavırları konusunda ne kadar çok karar değiştirmiş olduğunu görürüz. Bu anlamda, üstünde çok fazla oynanmış bir resim *Staalmeesters*... Son incelemede görüldüğü kadarıyla, en soldaki van Loon figüründe bir değişiklik yok. En temel değişikliklerden biri, van Loon ile Doeyenburg arasındaki Jansz figüründe gerçekleşmiş görünüyor. Jansz ilkin ayakta resimlenmiş. Zaten Berlin'deki özgün bir Rembrandt çizimi (res. 45), yapıtın bu bölümünün başlarda nasıl tasarlanmış olduğuna ışık tutuyor. Ayakta duran Jansz, hafifçe Doeyenburg'a yönelmiş durumdadır. Hizmetli için de şimdiki yeri düşünülmüş görünüyor. Yeniden tabloya dönersek, usta Doeyenburg'un başı ve belki de genel anlamı destekleyen sağ eli ile çok uğraşmış görünüyor. Hizmetli Bel ile de Neve figürlerinde (tuval üstünde) bir değişiklik yapmış görünmüyor. Ancak, de Neve ile van der Mye arasında şapkasız üç baş seçilebiliyor. Bu, kuşkusuz hizmetli figürünün ilk çalışıldığı yer olmalıdır. Son üye van der Mye'nin durumu, yapıtın bu açıdan en karmaşık kısmı olarak beliriyor. Rembrandt bu figürü, önce arada hizmetli olduğu için daha sağda çizmiş, ancak Bel'in yeri değişince onu da biraz sola kaydırmış olmalıdır.[30]

Son araştırmalar ve teknik çözümlemeler ışığında, bu resmin de tıpkı *Las Meninas* gibi, yorumcuları uğraştıran bir sahne düzeni sergilediği söylenebilir. Aslında resim, yalın, tuzağı olmayan, neredeyse sıradan bir grup portresi gibi görünüyor. Beş kişi, loncalarına koymak üzere ustadan portrelerini istemişler. Önünde anıtsal bir grup portreciliği geleneği olan Rembrandt için şablonlar zaten hazırdır. Ne var ki, Rembrandt bu noktada grup portreciliğindeki temel soruna, bireylerin kişiliklerini yansıtırken düzenlemenin nasıl tutarlı, birliği sağlanmış bir sahneye dönüştürüleceği sorununa, kusursuz bir çözüm getiriyor.[31] Giderek, kendinden sonra bile hala sürdürülen (örn. Trost, *Kent Yetimhanesinin Yöneticileri*, 1729, Rijksmuseum) o eski, kalıpçı, tekdüze geleneği değiştiriyor,[32] resmi, neredeyse bir olayın geçmekte olduğu bir *genre* sahnesine dönüştürüyor.

Doeyenburg'un "İşte, her şey burada!" dercesine açılmış sağ eli; Jansz'ın tam kalkarken sanki "bir soruyla karşılaşmışçasına" donmuş hareketi; bütün figürlerin, izleyiciyi resmin biraz soluna geçmeye zorlayan, bir noktaya toplanmış, Rembrandt fırçasının yumuşaklığında ancak ısrarlı bakışları; her şey, sanki grubun önünde bu kişi(ler) varmış *yanılsamasına* hizmet ediyor. Gerçekten de *ne çok yakın ne çok uzak* durabiliriz bu resme... *Beklenen kumaş taciri* (!) olmak ya da natüralist sanatın özündeki bu "kurmaca dünya yanılsamasını" kavramak/yok saymak için, o bakışların kilitlendiği noktaya gelmelisiniz.

---

1 A. Wajda, *Sinema ve Ben* (çev. B. Ant), Afa Yayınları, İstanbul, 1993, s. 94-95. (italik vurgulama benim)

2 A. Riegl, *Das Hollandische Gruppenporträt* (1902), 2 vols. Ed. by K. M. Swoboda, Wien, 1931. Riegl'in yapıtı, grup portreciliğindeki sorunları (iç/dış birlik ya da tutarlılık, figürlerin birbirine uyumu ya da bazılarının ana figürlere boyun eğişi) ayrıntısıyla tartışan önemli bir kaynak olma özelliğini sürdürüyor. Bu yapıtın bir eleştirisi için ayrıca bkz. M. Podro, *The Critical Historians of Art*, Yale University Press, New Haven and London, 1983, 81-95. Ancak burada da *Staalmeesters*, biraz arkaik ve özündeki yanılsatıcı olgu göz önüne alınmadan yorumlanıyor (s. 95).

3 W. Bode, *Great Masters of Dutch and Flemish Painting* (trans. by M.L. Clarke), Duckworth and Co., London, 1909; R.H. Wilenski, *Dutch Painting*, Faber, London, 1947; R. Van Luttervelt, *Dutch Museum*, Thames and Hudson, London, 1960; E. R. Meijer, *Dutch Painting, Seventeenth Century*, Mc Graw-Hill, New York, 1962; M. Brion, *L'Age d'Or de la Peinture Hollandaise*, Paris, 1964; S. Slive, *Frans Hals* (2 cilt.), London-New York, 1970; J. Rosenberg/S. Slive/E.H. Ter Kuile, *Dutch Art and Architecture*. 1600-1800 (The Pelican History of Art), Harmondsworth, 1972; M. Nash, *The Age of Rembrandt and Vermeer-Dutch Painting in the Seventeenth Century*, Phaidon, London, 1972; R.H. Fuchs, *Dutch Painting*, Thames and Hudson, London, 1978.

4 *Encyclopedia International* (Grolier), c. 12, 556-557.

5 Bu konuda, erken tarihli olsa da en ilginç çabalardan biri Aby Warburg tarafından tasarlanmıştı. Gombrich, Warburg hakkındaki yapıtında onun bu yayımlanmamış çalışmasına değinir. Bkz. E.H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Phaidon, Oxford, 1986 (2. Baskı), 134, 139, 157, 162.

6 A. Hauser, *The Social History of art* (trans. By S. Godman), Routledge and Kegan Paul, London, 1952, 466.

7 N. Pevsner, *Academies of Art-Past and Present*, Cambridge, 1940, 135.

8 A. Hauser, *a.g.y.*, 469.

9 *A.g.y.*, 467.

10 E.H. Gombrich, *a.g.y.*, 135, plate 17.

11 R. Van Luttervelt, *Dutch Museum*, Thames and Hudson, London, 1960, 11.

12 R.H. Fuchs, *Dutch Painting*, Thames and Hudson, London, 1978, 23.

13 R. v. Luttervelt, *a.g.y.*, 12.

14 R.H. Fuchs, *a.g.y.*, 94.

15 J. Rosenberg, *Rembrandt, Life and Work*, Phaidon, London, 1964, 132. Hals, St. George ve St. Hadriaan Birliği üyelerini değişik tarihlerde defalarca resimlemiştir. Hepsi Haarlem F. Hals Müzesi'nde bulunan yapıtların -yaklaşık olmak üzere- 1616, 1627, 1639'a tarihlenenleri *St. George Birliği Üyeleri* için, 1627, 1633'e tarihlenenleri ise *St. Hadriaan Birliği Üyeleri* için resimlenmiştir. Bütün bu Haarlem yapıtlarının yanında, Hals bir kez de Amsterdamlı Okçular Birliği için çalışmıştır: *Yüzbaşı R. Reael ve Teğmen C.M. Blaeuw'ün Birliği* (1637, Rijksmuseum). Hals örneği verilerek aslında bu tür bütün portrelerdeki fotoğrafik gerçeklik (ya da fotoğrafik benzerlik) niteliğini sorgulayan bir yaklaşım için bkz. S. Slive, "Realism and Symbolism in the 17th Century Dutch Painting", *Daedalus*, Summer 1962, n. 91, 469-500.

16 R.H. Fuchs, *a.g.y.*, 94-95.

17 Yapıtın sergilenmesi, kesilişi, yanlış adlandırılışı ve temizlenmesi hakkında bkz. R. v. Luttervelt, *a.g.y.*, 61-64; K. Clark, *Rembrandt and the Italian Renaissance*, John Murray, London, 1966, 85-88; L. Münz, *Rembrandt*, Abrams, New York (commentary by. B. Haak), 94.

18 Bu arada "Gece Nöbeti" ile B. Van der Helst'in *St. Jorisdoelen Birliği* (1648) adlı yapıtlarını karşılaştırıp bu ikinciyi daha başarılı bulan Reynolds ve bu bağlamda değişin estetik yargılar için bkz. J. Rosenberg, *On Quality in Art. Criteria of Excellence, Past and Present* (Bollingen Series), Princeton University Press, 1967, 77 vd.

19 Hollanda grup portrelerinin neredeyse eksiksiz bir listesi için bkz. R. v. Luttervelt, *a.g.y.*

20 Bu tür yapıtlar Cerrahlar Loncaları tarafından ısmarlanıyor ve başkanı loncanın öteki ileri gelenleriyle (öğrenciler değil!) birlikte kadavra önünde bir ders tanıtım (demonstration) yaparken gösteriyordu. Ancak, gerçekte böyle kadavralı müdahalelere 17. yüzyılda çok sık rastlanmıyor, yaşanan kadavra sıkıntısı nedeniyle bu tür bir seminer yılda ancak bir ya da iki kez gerçekleşebiliyor, loncaya ait Amsterdam Anatomi Tiyatrosu'nda biletli bir gösteri olarak kamuoyuna da açık tutuluyordu (J. Rosenberg, *Rembrandt, Life and Work*, 133; C. Brown/J. Kelch/P. v. Thiel, *Rembrandt The Master and his Workshop*, Yale University Press, New Haven/London, 1991, 262-63). Örneğin *Dr. Tulp'un Anatomi Dersi*'nde kullanılan kadavra, suçundan dolayı 31 Ocak 1632'de asılmış olan 28 yaşındaki ok yapımcısı Adriaen Adriaensz'e aittir (M. Lepore, *The Life and Times of Rembrandt*, Paul Hamlyn, Middlesex, 1968, 31).

21 M. Lepore, *a.g.y.*, s. 31; Brown/Kelch/v. Thiel, *a.g.y.*, 265.

22 *Dr. Deyman'ın Anatomi Dersi*, ustanın ilk çalışmasından hoşnut kalan lonca tarafından, 1628-1653 arasında görev yapan Dr. N. Tulp'un yerine gelen yeni başkan Dr. Joan Deyman için ısmarlanmış, önce Amsterdam Anatomi Tiyatrosu'na yerleştirilmiş, 1690'dan sonra Cerrahlar Loncası'na taşınmış ve 8 Kasım 1723 yangınında büyük çapta zarar görmüştür. Şu anda Rijksmuseum'da kadavrayı (sanki Mantegna'ya yanıt veriyor usta!), soldaki figürü ve Dr. Deyman'ın ellerini gösteren küçük bir bölüm sergilenmektedir. Ancak yine Rembrandt'ın elinden çıkmış bir karakalem çizimden yapıtın geneli hakkında fikir edinebiliyoruz (Brown/Kelch/v. Thiel, *a.g.y.*, 262 vd.; J. Rosenberg, *a.g.y.*, 136-137).

23 Brown/Kelch/v. Thiel, *a.g.y.*, 278.

24 J.H. Van Beghen, "De Staalmeesters", *Jaarboek Amstelodamum*, 49 (1957), 65-80 (Bu yayına ulaşmam mümkün olmadı, ancak Brown/Kelch/v. Thiel, *a.g.y.*, 278 vd.daki özetinden yararlandım).

25 Hollandalı Anabaptist Menno Simonsz'un (1496-1561) yolunu izleyenler. Anabaptistler, küçük çocuklara verilen vaftizin her türlü kutsayıcılığını yadsıyor, bilinci oluşmuş her kişinin yeniden vaftiz olması gerektiğini, Luther'in başlattığı reformun topluma uygulanması gerektiğini söylüyor, kendilerince İncil'de övgüyle söz edilen dinsel komünizmin gerçekleştirilmesi için çaba harcıyorlardı. Ne var ki Zwickau (1521) ve Münster'deki (1535) ayaklanmaları, çok kanlı bir biçimde bastırıldı, giderek Baptist ve Mennocu olarak bir düşünsel harekete dönüştüler.

26 Brown/Kelch/v. Thiel, *a.g.y.*, 281.

27 *A.g.y.*

28 E. Panofsky, "Poussin and the Elegiac Tradition", *Meaning in the Visual Arts*, Penguin Books, Harmondsworth, 1983 (rep.), 340-367.

29 Brown/Kelch/v. Thiel, *a.g.y.*, 278.

30 *A.g.y.*, s. 282.

31 J. Rosenberg, *a.g.y.*, 146.

32 Zamandizinsel açıdan bu yargıya F. Hals'in kimi yapıtları da giriyor. Ancak Hals'in Rembrandt gibi tasarım sorunlarıyla fazla ilgilenmediği, taslak ya da çizim yapmadan doğrudan tuval üzerinde çok hızlı çalıştığı göz önüne alınırsa, bu tür sahne düzenleri için fazla zamanı olmadığı ortadadır. Onun amacı "kurmaca dünyalar" yaratmaktan çok, "önümüzdeki dünyayı" kendi gözüyle belgelemekti.

NATÜRALİST-OLMAYAN BETİMLEME KİPLERİNE İLİŞKİN GÖSTERİM

Svetlana Alpers, Velazquez'in başyapıtı *Las Meninas*'a ilişkin bir yazısında Batı resmine egemen olan iki tür betimleme kipinin (*mode*) varlığını ortaya koyar ve söz konusu yapıtta bu iki kipin de bir arada bulunduğunu öne sürer.[1] İlk kipi, sanatçının önündeki uzamda yer alan nesneleri bir çerçeve sınırları içinde gözlemleyip yapıtına yansıttığı *Alberti mantığına* dayalı anlayış olarak tanımlar. Bu durumda sanatçı "dünyayı görüyorum" demektedir. *Kuzey* kipi ya da *tanımlayıcı* kip olarak adlandırdığı ikinci anlayışta ise sanatçı da betimlediği dünyanın içindedir; bu bağlamda artık önündeki uzamı dışarıdan gözlemleyen/yansıtan bir kişi değildir. Bu anlayış "dünyanın görünür kılındığı" savını öne sürmektedir. Alpers'in bu değerlendirmesi kuşkusuz Rönesans ile birlikte (yeniden) ortaya çıkan "natüralist" anlayış için geçerlidir. Bu nedenle ilk kipi Dürer ve Tiziano'da örnekleyen Alpers, ikinci anlayış için Vermeer ve *camera obscura* tekniğini örnek verir; sonuçta da Velazquez'i, bu iki kipi tek yapıtta tansıksı biçimde bir araya getiren kişi olarak tanımlar.

Öte yandan felsefeden toplumsal yaşama, plastik sanatlardan müziğe, dinsel kavrayıştan tarih anlayışına değin her açıdan Ortaçağ'a bakışta, bütün disiplinler "özel" bir gözlüğün gerekliliği konusunda görüş birliği içindedir. Yaklaşık 1000 yıl önce biçimlenmiş bu özel başvuru dizgesinin bütün ipuçları, hiç kuşku yok ki, çağın betimlerinde "görselleşiveriyor". Bu değişmez kural nedeniyle tarihçisinden coğrafyacısına, astronomundan sanat tarihçisine değin bütün araştırmacılar, bu görsel belgelere ayrı bir önem verirler. Bu durum, kimi zaman bir "belge tutsaklığına" dönüşebilmektedir. Öyle ki, en olmadık resimler üzerinde tarihsel gerçeklerin peşinde koşulur; örneğin bu tür saptama ve belirlemelere hiç uygun olmayan bir kitap resmi, bağlı olduğu çok "özel" başvuru dizgesi göz ardı edilip bir "fotoğraf" gibi algılanır ve "gösterdiği" şey dış-dünyada yer alan bir gerçeklik parçası işlemi görür. Oysa dış-dünyanın bütün öğeleri "natüralisttir". Üniversitelerde bir Ortaçağ minyatürünü "natüralist" olarak adlandıran öğrencinin üst sınıfa geçemeyeceği düşünülürse, bu belge tutsaklığına karşı ciddi biçimde "aşılanmamız" gerekir. Bu tehlikeye karşı duran güç, yine disiplinin kendi içindedir. O da Alpers'in Rönesans ve sonrası için saptamış olduğu gibi, Ortaçağ'ın ya da natüralist-olmayan gösterme anlayışının, betimleyici kipinin varlığını tanımlamak kaygısı olmalıdır.

Gombrich esin dolu yapıtı *Sanat ve Yanılsama*'da[2] "yaratmanın yansıtmaktan önce geldiğini" söylerken, aynı zamanda, Batı Sanatı'nda *yanılsamanın* ideal natüralizme ulaşma yolunda eşi bulunmaz bir "göz boyama" tekniği olduğunu gösteriyordu. Bu *yanılsama* kuşku yok ki, ortamın çeşitli araçlarıyla sağlanmaktaydı. Bunların önde geleni de perspektifti.[3] Perspektif olmaksızın iki boyutlu bir düzlem üzerinde üç-boyutluluk izlenimi vermek olanaksızdı. Öyle ki, Geç Gotik dönemde başlayıp Erken Rönesans'ta Uccello, Mantegna, Piero della Francesca, Alberti yoluyla yaşama geçirilen "çizgi perspektifi" bile yetersiz kalacak; gerçek bir natüralizm (demek ki, gerçek bir yanılsama) için Leonardo'nun "hava perspektifini" (buharlaşmadan esinlenerek *sfumato* diyordu buna usta!) beklemek gerekecekti. İşte, bu betimleme mantığı *a priori* benimsendiğinden Roger van der Weyden'in havada asılı duran *Çocuk İsa*'sı (res. 46) bir görü (*vision*) olarak algılanıp natüralist sayılıyor; ancak örneğin *III. Otto İncili*'ndeki bir minyatürdeki kent "havada asılı kalmış, uzamdan kopuk, simgesel bir betim" olarak değerlendiriliyor.[4] Doğallıkla bu değerlendirme, o kentin salt resim düzlemindeki konumuyla sınırlı kalmayacak, çeşitli öğelerden oluşan "yapısına" da (genel görünümü) kuşkuyla bakmamıza neden olacak. Bu durumda garip biçimlenmiş surları, üç-beş şematik yapısıyla bu "görüntü", olayın geçtiği Nain kenti (Galile'de Tabor Dağı yakınında) olmaktan çıkarak "bu olayın sözgelimi, dağda, bayırda, denizde değil de bir kentte geçtiğini" belirten bir *göstergeye* dönüşecek. Bunun açık kanıtını, aynı yazmadaki bir başka kent betiminde buluruz. "Lazarus'un Diriltilişi"ni konu alan resimdeki kent (Yahudiye'de Lût Gölü yakınındaki Beytanya)[5] için de, *Otto İncili* ressamı birkaç küçük değişiklik bir yana, hemen hemen aynı *göstergeyi* kullanmıştır (res. 47). Bir sur içinde uzunlamasına üç yapı (Nain) ve bir sur içinde uzunlamasına tek yapı (Beytanya), olayların geçtiği kenti göstermeye yetecektir. Benzer betim, farklı bir zaman ve uzamda geçen bir başka öyküde de (Salome ve Yahya öyküsü) karşımıza çıkacaktır.

Bu *göstergesel nitelik*[6] nedeniyle sözgelimi bir minyatür için zamandizinsel konumdan çok, bağlı bulunduğu betimleme mantığı önem kazanmaktadır. Walter B. Denny bir 16. yüzyıl yapıtını değerlendirirken dış-dünyaya "sadakatin" izini sürmesine rağmen şu sözleri dile getirmekten geri kalmaz: "Topkapı Sarayı'nın birinci avlusundaki Aya İrini Kilisesi, gerçek görünümün bütünüyle dışında, bir Rus ya da bir

Bizans kilisesi formunda gösterilmiştir. Bu da, sanatçının yapının *kendisinin* yerine bir *ikonu* model olarak kullanmış olabileceğini gösterir."[7] Göstergebilimciler bu tanımlamayı belki bir ölçüde primitif bulacaklar; ne var ki, bunun geleneksel sanat tarihi söyleminin içinde karşımıza çıkması, "görüntüler" ve anlamları ile uğraşan bir bilim dalı açısından yine de umut vericidir. Kaldı ki, disiplinin yukarıda sözünü ettiğimiz kendi içindeki gücü de bu noktadan kaynaklanmaktadır.

Ortaçağ betimleme mantığının "natüralist" (ancak iki boyutlu düzlem üzerinde *yanılsamacı*) anlayışla farklılığı, işte bu temel kavrayıştan kaynaklanmaktadır. Ortaçağ ressamı, sözcüğün en doygun anlamıyla göstergelerle çalışır. Bu göstergeler, ona, alegorik ya da simgesel imgeler yaratma yolunda yardımcı olur.[8] Kabaca incelendiğinde bile Hıristiyanlığın ilk yıllarındaki dizgeselleşmemiş göstergeler toplamının (katakompların duvarlarına çizilen "refrigerium", "iyi çoban", "kutsal ruh" vb. imgeler), sonraki yüzyılların stilize, kalıpçı anlatımına oranla görece "natüralist" olduğu görülecektir.[9] Ancak giderek bugün hiç yabancısı olmadığımız bir biçem kazanırlar. Kilise kurumu ve liturjisinin oluşması, büyük din bilginlerinin ortaya çıkışı, giderek Skolastik düşünce, görsel betimlemenin mantığını belirlemekte gecikmez. Feodal Ortaçağ insanının yaşantısı -her alanda- *hiyerarşiktir.* Bu bağlamda Ortaçağ'daki sanat anlayışının da buna koşut olması kaçınılmazdı. Perspektif ve buna bağlı olarak kısaltılmış görünüm (rakursi), oylum, gölge-ışık, yerel renk anlayışı yok sayılacak (bunların çoğu İlkçağ'da yetkin bir biçimde kullanılmıştı!), anlatılmak istenen *hiyerarşik* bir mantıkla biçimlenecekti. Krallar prenslerinden, prensler kendine bağlı beylerden, beyler sıradan insanlardan daha önemliydi; öyleyse bir resim düzlemi üzerindeki boyutları da bu hiyerarşiyi izlemek zorundaydı. Aynı şey kutsal kişilerin betimleri için de geçerliydi. Göstergelerin resim düzlemi üstündeki yerleri de -başmelekler ve İncil yazarlarının (ya da simgeleri olan yaratıkların) düzlemin dört köşesine çoğunlukla rozet ya da çelenk gibi yuvarlak biçimler içinde betimlenmesi- bu hiyerarşi içinde belli bir dizgeyi gerekli kılmıştı. Çünkü kilisenin kendisi böyle bir hiyerarşik düzene göre biçimlenmişti. Bu tür bir anlayış içinde perspektif-rakursi ve oylum gibi iki boyutlu bir düzlem üzerinde yanılsama yaratarak natüralist görüntü verecek araçlara yer yoktu. Bu nedenle de "ayakları yere basmayan" figürler havada asılı kalacak, sözgelimi Yahuda'nın ve Magdalena'nın ruhuna giren/çıkan şeytanlar "kertenkele benzeri garip yaratık" göstergeleriyle görsel kılınacaktır.[10]

Bu açıdan bakıldığında Ortaçağ resimleri/betimleri "doğal" değildi, usta (zanaatçı olarak!)[11] ve izleyici arasındaki yalın bir anlaşmaya dayanan "kurmaca" bir simgeler dizisi barındırıyordu. O halde, yapıtları yorumlarken bu kurmaca düzeni (en azından onun işleyiş mantığını) göz önünde bulundurmak gerekir. Natüralist yapıt, önümüze dış-dünya ile bire bir ilişkileri olan bir "dünya" koyar. Dahası, bu dünya, "gerçek" olanla yarışma içindedir; çünkü bütün öğelerin yapıt-içi ilişkileri (yanılsatıcı araçların yardımıyla üçüncü boyutu da "varmış gibi" göstererek) dış-dünyadaki gibidir. Demek ki, "okunması" için özel bir sözlüğe gerek yoktur. Oysa Ortaçağ betimlerinde bu durumun tam tersi söz konusudur. Ortaçağ yapıtı (salt resim değil, çoğu zaman heykel de!) dış-dünyaya "öykünmez"; onun yerine kendi dünyasını kurar.

Betimleyici araçların "natüralist olmayan" bir anlayışla kullanımı, salt Batı Ortaçağ'ına özgü bir durum değildir. Benzer tutumlar, değişik coğrafyalarda da pekala söz konusudur; hem de farklı zaman dilimleri içinde... Sözgelimi Osmanlı minyatürünü de benzer bir tutumla "okumanın" zorunluluğu, pek çok örnekle doğrulanıyor. Osmanlı ressamı da dış-dünyaya "öykünmez"; önümüze dış-dünyanın öznel bir yorumunu koyar. Bu yorumda betimleme kipi açısından kendi sözlüğü içinde dilediği gibi davranmakta özgürdür; çünkü "öykünecği" dünyaya bire bir sadık kalma zorunluluğu yoktur. Öyle olsaydı Matrakçı Nasuh *Beyân-ı Menâzil*'in "İstanbul" resminde Topkapı Sarayı'nın üçüncü avlusunu çapraz konumlandıramaz (res. 16); Nakkaş Osman *Surnâme*'de[12] İbrahim Paşa Sarayı'nın bir kanadını kimi zaman kubbeli kimi zaman kubbesiz, Atmeydanı'ndaki anıtları değişik, kimi zaman da eksik (örneğin bazı sayfalarda Yılanlı Sütun yer almaz!), fondaki ağaçları farklı tür ve formlarda betimleyemez (res. 26, 27, 28);[13] hemen bütün nakkaşlarda görüldüğü gibi revaklı avlular, gösterilmek istenen yer temel alınarak "resim düzlemi" üstüne dört bir yana "açılamazdı" (res. 38).[14] Bütün bunları ressamın yapıta devinim ve renk katma çabası olmaktan çok, farklı bir betimleme dizgesinin (ve kavrayışının) göstergesi olarak algılamak gerektiği kanısındayım. Bu bağlamda *III. Murad Surnâmesi*'nin en özgül sorunlarından biri de, nakkaşın Obelisk'in üzerindeki hiyeroglifleri göstermeye kalkışırken kaidedeki kabartmalara yer vermemesidir (res. 48). Kendisi göstergeler üreten bir kişi, acaba neden daha önce üretilmiş bir göstergeyi kullanmaktan kaçınıyordu? Sayın Tansuğ andığımız yapıtında bunu şöyle yorumluyor: "Nakkaş Osman herhalde bunu, etkileri

(kabartmalarda da bir başka şenlik, Doğu Roma şenlikleri gösterilmektedir, U.T.) gizlemek için değil, yani aradaki bağlılığın ipuçlarını örtmek için değil, aksine aradaki bağlılığı göstermek, bu esrarı açmak için yapmış olacaktır. Şüphesiz Osman'ın bu kaçınması bir yandan da oradaki figürlerin Hıristiyan figürleri olması ve *doğacı bir üslupla* (vurgulama U.T.) tasvir edilmiş olmalarıyla, yani dinsel tasvir yasağı sorunuyla da açıklanabilir."[15] İki şenlik arasındaki bağı gizlemek / açıklamak, Hıristiyan figürlerin gösterilmemesi anlayışından çok, burada kanımca geçerli olan natüralist bir betimleme kipiyle kurmaca bir göstergeler dizgesinin çatışmasıdır. Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarındaki güçlü natüralist eğilim Doğu'da da egemendi (örneğin Aphrodisias heykel okulu) ve Theodosius kabartmaları da bunun -henüz tam anlamıyla bozulmamış- bir örneğiydi. Anahatlarıyla kabartmalar "dış-dünyayla yarışır, önümüze nesnelerin bire bir benzerini koyar" (kimi bölümlerde kaba bir el becerisine yenik düşse de en azından düşünsel düzlemde bunu amaçlar). Oysa minyatür sanatçısının amacı bu olamazdı.[16]

Minyatürlerin "topoğrafik" belge olarak değerlendirilmesi[17] konusunda gözden kaçırılmaması gereken nokta işte budur. Osmanlı nakkaşı da tıpkı Ortaçağ minyatürcüsü (ya da ressamı) gibi doğaya öykünmeyen bir başvuru dizgesine sahiptir. O da kuşkusuz doğadaki şeyleri "göstermek" amacındadır. Ne var ki, natüralist bir yanılsama (göz boyama) yaratmadan, usumuzda oluşacak kavramı (*gönderge*) çağrıştıracak görsel imgeler (*gösterge*) üreterek... Osmanlı minyatürlerindeki kentler -büyük oranda- tanıdığımız ya da tanımadığımız kentlerin kavramlarını çağrıştıran ya da ilk kez sunan göstergelerdir. İşlevleri, usumuzda örneğin bir "Kara Amid", bir "Sivas", bir "Toulon" kavramını (*gönderge*) yaratmaktır (res. 34). Bu nedenle de bu kentlerin dış-dünyadaki bire bir kopyalarını üretmek gereksizdir. Kaldı ki, bu, natüralist-olmayan bir dil içinde umutsuz bir çaba olurdu. Kente ilişkin en temel (tipik, belirleyici) öğelerin bir araya getirilmesi yeterlidir. Bu mantık içinde bu "bir araya getirmede de" dış-dünyaya öykünülmeyecek; öğelerin resim düzlemi üzerindeki konumları ve ilişkileri de bu nedenle dış-dünyadaki gibi (demekse natüralist) olmayacaktır. Osmanlı minyatürlerindeki kentler, kuşkusuz *Otto İncili* ressamının "Beytanya" ya da "Nain"inden daha ayrıntılı[18] ve göstergesel nitelik açısından daha farklı düzenlemelerdir;[19] ancak anlatım düzleminde benzer amaca hizmet ederler.

Ne var ki, "Nain" ya da "Beytanya" betimini *nedensellik bağıntısı* olmayan, giderek böyle bir bağıntıyı yadsıyan[20]; buna karşılık Osmanlı minyatürlerindeki çoğu kent betimlerini ise *nedensellik bağıntısı içindeki görüntüsel göstergeler* olarak tanımlayabiliriz. Sorun bu görüntüsel göstergelerin (icon) nedensellik bağıntısı içermelerine karşılık, natüralist olmadıkları için dış-dünyayla bire bir ilişki içinde bulunmamalarıdır. Söylemek istediğimizin tam tersini, demekse göstergelerin natüralist bağlamda en uç örneklerini Canaletto'da (1697-1768) buluruz. Onun resim düzlemi üzerindeki "Venedik" ve "Varşova"ları, neredeyse dış-dünyaya öykünmeyi de aşan bir "fotoğrafik gerçeklik" sunarlar. Bu nedenle, 2. Savaş sırasında ciddi biçimde yerle bir olan Varşova'nın eski halini canlandırabilmek, ancak onun yapıtları yoluyla gerçekleşebiliyor.

Anımsanacağı gibi, Alpers'in tanımladığı iki betimleme kipinden ilki "dünyayı görüyorum" savındayken, öteki "dünyanın görünür kılındığını" öne sürüyordu. Ancak ikisi de bire bir yansıtmanın (natüralizm) *çocuğuydu.* Oysa Ortaçağ ressamı (sanatçısı) *kurmaca dünyalar* peşindedir;[21] bu niteliğiyle de ancak "kendine özgü dünyalar yarattığı" öne sürülebilir.

Burada kuşkusuz Ortaçağ ressamı ile Osmanlı minyatürcüsünün aynı dili kullanmış olduklarını söyleyecek kadar sağduyudan uzak değilim. Benzerlik, az önce sözünü ettiğimiz *kurmaca dünyalar* peşinde olmalarında yatıyor. Doğal olarak bu iki sanat kavrayışının da birbirinden hayli farklı, kendine özgü sorunları bulunmaktadır. Bu sorunların saptanması, ancak sanat yapıtının üretildiği başvuru dizgesinin bilinmesiyle, önümüzdeki nesneye biraz da "sanat yapıtı" olarak bakmaya başlamakla (bu da düzenleme mantığının belirlenmesi, anlam sorunları, terminoloji konusundaki tutarlılık[22] ve buna bağlı olarak sanatsal araçların tanımı gibi özgül sorunları içeriyor) gerçekleştirilebilir. Her şeyden önce sanat yapıtlarının belgesel değerlerinin ötesinde de bir şeyler *gösterdiklerini*, hepsinin belli bir biçimlendirme (betimleme) mantığının ürünü olduklarını, sanat tarihçisinin temel görevlerinden birinin de bu mantığın tanımlanması olduğunu *a priori* benimsemek gerekiyor.

---

1 S. Alpers, "Interpretation without Representation, or The Viewing of Las Meninas", *Representations* I, no.1, February 1983, 31-42. Yazı ayrıca şurada da bulunacaktır: *Art History and Its Methods* (Selection and commentary by E. Fernie), Phaidon, London, 1995, 285-290.

2 E.H. Gombrich, *Sanat ve Yanılsama* (Çev. A. Cemal), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.

3 Panofsky'nin yorumu bu "mucizevi" aracın gelişimi ve simgesel önemi açısından günümüzde de önemini korumaktadır: E. Panofsky, *Perspective as Symbolic Form* (trans. by C.S. Wood), Zone Books, New York, 1991 (Erken tarihli bu yapıt ilk kez *Vorträge der Bibliothek Warburg*'da yayımlanmıştır, Leipzig&Berlin, 1927, 258-330).

4 Panofsky bu mantığı "ikonografik açıdan danışıklılık" bağlamında ayrıntısıyla tartışır: E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Penguin Books, Harmondsworth, 1983 (repr.), 59-60. Bu bölümün de yer aldığı yazının Türkçesi için bkz. E. Panofsky, *İkonografi ve İkonoloji*, (çev. E. Akyürek), AFA Yayınları, İstanbul, 1995.

5 Bu öykü yalnızca Yuhanna İncili'nde geçer (11:1-44).

6 Göstergeyi Ferdinand de Saussure'den bu yana "bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şey gösteren her türlü nesne, biçim ya da olgu" olarak tanımlıyoruz. Ancak "görsel göstergeler" tıpkı "belirti" ya da "simge" gibi çoğu zaman nedensellik bağıntısı içinde biçimlenirler.

7 W.B. Denny, "A Sixteenth Century Architectural Plan of Istanbul", *Ars Orientalis*, VIII, 1970, 50 (vurgulama benim).

8 Ciltler dolusu araştırmanın yanında, bu bağlamda E. Mâle'in yapıtı önemini günümüzde de korumaktadır: *The Gothic Image* (trans.by D. Nussey), Harper Torchbooks, New York, 1958.

9 Gerhard B. Ladner, Erken Hıristiyan geleneğinde İlkçağ ön-örneklerine, klasik imgelere bağlı oluşu, natüralist niteliği açısından "İsa'nın insan imgesine bürünüşü" (incarnational image of Christ) biçiminde tanımlar. G.B. Ladner, *Ad Imaginem Dei: The Image of Man in Mediaeval Art*, The Archabbey Press, Latrobe, Pa., 1965.

10 Dahası, kimi zaman en natüralist yapıtlarda bile, dayandıkları betimleme mantığına aykırı göstergelerin varlığına tanık oluruz. Michelangelo'nun Sistine Şapeli'ndeki *Mahşer*'inde bir peygamberin elinde tuttuğu, denebilir ki posası çıkmış, bir deri bir kemik kalmış figür (uzmanlar ustanın kendi portresi olarak da yorumluyorlar!) böylesi bir göstergedir. Bu, belki de yaklaşan Karşı-Reformasyon döneminin iç-burkucu, bunaltıcı ortamında insanın dünyasal varlığını ayrıksı bir imge olarak, Rönesans'ın "micro-cosmos"una karşılık "çöldeki bir kum tanesini" *gösteriyor*.

11 Bu noktada zanaatçı/sanatçı ayrımı, belki de en doğru biçimde başvurulan betimleme mantığı bağlamında tanımlanabilir: *zanaatçı* toplumun yerleşik kurallarını, sanatsal dilini değiştirmeyi amaçlamaz; el hünerine dayalı ustalıkla (*craftsmanship*) bu dilin içinde en yetkin örnekleri verir. Oysa *sanatçının* kimliğinde yerleşik kuralların yıkılması, sanatsal dilin değiştirilmesi dürtüsü (her zaman iş başında olması ön-koşul değildir!) önemli bir yer tutar. Bunun en belirgin örneğini 20. yüzyıl sanatında buluruz. Bu özellik nedeniyle zanaatçı hiç tepki almaz (en çok el hünerinden yoksunlukla, beceriksizlikle suçlanabilir); oysa sanatçı, hep, şimşekleri üstüne çeker, üretimi küçültücü deyişler, alaycı sözcüklerle tanımlanır (Maniyerizm, Empresyonizm, Fovizm, Kübizm, hep, bu dürtülerle "yakıştırılmış" tanımlardır).

12 Kaldı ki, Prof. Atasoy'un gösterdiği gibi, bu resimler kimi açılardan, mimari onarımlar için temel alınacak ölçüde "gerçekçi görüntüler" sunmaktadır. Bkz. N. Atasoy, *İbrahim Paşa Sarayı*, İÜEF Yayını, İstanbul, 1972.

13 Nakkaş Osman ve *Surnâme* için bkz. N. Atasoy, "Nakkaş Osman'ın Eserleri ve Osmanlı Minyatür Sanatına Getirdiği Yenilikler" (İÜEF Yayımlanmamış doktora tezi), İstanbul, 1962. Öte yandan yapıtın kurgusu, özellikle de öğelerin değiştirim ve çeşitlenmesi sorunu için bkz. S. Tansuğ, *Şenliknâme Düzeni*, De Yayınevi, İstanbul, 1961, 14-17.

14 Bu tür betimler için terminolojimize yanlış olarak yerleşmiş bulunan *kuş bakışı* tanımının artık sorgulanması gerekiyor. Yerine *çoklu bakışı* (ya da çok-açılı bakış) öneriyorum.

15 S. Tansuğ *a.g.y.*, 19.

16 Üç-boyutlu (ya da üç-boyutluluk izlenimi veren) natüralist betimden kaçınmanın anlamsal yorumu, kuşkusuz İslam'da resim yasağı sorunu bir yana bırakılarak gerçekleştirilemez.

17 Minyatürlerdeki kimi ayrıntılardan yararlanmak başka bir şeydir. Giysiler, takılar, kap-kacak, alet-edevat vd. kuşkusuz bize "tarihsel" ipuçları verirler. Ancak kent görünümleri, topoğrafik manzaralar, "öğeler-arası ilişkileri natüralist-olmayan bir mantıkla düzenlenmiş" oldukları için "gerçeği saptama" konusunda çoğu zaman veri olmaktan hayli uzaktırlar. Bu da "korkulacak" bir şey değildir; sonuçta sanat tarihi "natüralist" olmayan başyapıtlarla da doludur.

18 Görüldüğü gibi, ayrıntının, natüralist bir betim için hiçbir biçimde koşul olmadığı ortadadır.

19 Göstergelerin niteliksel açıdan daha ayrıntılı bir tanımını F.de Saussure ile birlikte göstergebilimin kurucularından olan Charles Sanders Peirce (1839-1914) yapmıştır. Bkz. C.S. Peirce, *Collected Papers*, Ed. by C. Hartsborne&P. Weiss, Harvard University Press, 1965; Y.A. Tümertekin, "Peirce'ın Gösterge Anlayışının Ana Çizgileri", *F.D.E.*, 2, Kış 1978, 140-147.

20 Ortaçağ resimlerindeki kentlerin nedensellik bağıntısı içermeyen göstergelerden oluştuğunun en önemli kanıtı, ressamın mimari betimlerde kendi yaşadığı yüzyılın biçemlerini kullanmasıdır. Kutsal Kitap öykülerinin anlatıldığı hemen bütün resimlerde kişilikler, hep, Romanesk ya da Gotik yapılarla "kuşatılmıştır". Bu durum, natüralizmin ilk pırıltılarını gösterdiği Kuzey Rönesansı'nın ustalarında bile (Jan van Eyck, Lochner, Schongauer, Robert Campin, Roger van der Weyden vd.) sürmüştür. Bu, kuşkusuz anlaşılabilir bir şeydir: sanatçılar Gotik yapılarla dolu kentlerde yaşıyorlardı ve kutsal topraklara ilişkin arkeolojik-mimari bilgilere büyük oranda sahip değillerdi. Kaldı ki, yüzyıllardır süren Ortaçağ geleneğine göre, bu türden bir gerçeklik ilişkisi hiç de gerekli değildi ve Rönesans'ın bu ilk ustaları, pek çok başka konuda olduğu gibi, burada da geleneklerden kolayına kopamamışlar; dahası "doğaya açılma" heyecanı içinde arka-planda, hep, kendi coğrafyalarını ve biçemlerini "görünür kılmışlardı". Gerçeklik duygusunu "yaralayan" bu tutum, ancak Geç Rönesans'ın İtalyan ustalarınca "sağaltılacak"; sözgelimi İsa Filistin'de de karşımıza çıkabilecek yıkık-dökük bir ahırda doğacaktır.

21 Bu çabanın anlamsal temeli, Ortaçağ dünyasının ikonolojik yorumunda bulunacaktır.

22 Yüzey (*surface*) ve düzlem (*plane*) gibi en temel iki terimin bile rasgele kullanıldığı düşünülürse, bu alandaki sorunların ne denli ivedilikle çözümlenmesi gerektiği ortaya çıkar.

RÖNESANS RESMİNDE ÇOCUK İSA İMGESİ

Bu yazı, Batı sanatındaki Çocuk İsa ikonografisini çözümlemeyi amaçlamadığı gibi, Çocuk İsa imgelerinin gösterim düzlemindeki bütünsel bir panoramasını sergilemeye de kalkışmıyor. Bu çerçevede asıl amacım, Batı sanatının değişen betimleme mantığı sürecinde varılan noktayı bir kez de Çocuk İsa imgeleri üzerinden izlemek olacak. Bunun yanında, soruna, kuralları belli bir geçerli dilin içindeki farklı anlatım olanakları açısından yaklaşmak, bir anlamda büyük ustaların tutumunu da gözler önüne serecektir.

Çocuk İsa, Batı sanatının Hıristiyan temeli nedeniyle sıklıkla kullandığı bir imgedir. Batı sanatının Ortaçağ'dan Rönesans'a geçerken geçirdiği büyük düşünsel dönüşüm, Çocuk İsa imgelerinde de büyük farklılaşmalara yol açmıştır. Vereceğimiz sınırlı örneklerle bu dönüşümü izlemeden önce, kısaca, Çocuk İsa imgesinin ikonografik sınıflaması üzerinde durmak istiyorum. Çocuk İsa, Batı sanatında 3 genel izlek (*tema*) içinde ele alınmıştır.

1. Daha 6. yüzyılda Papa Gregorius'un "okuma-yazma bilmeyenlerin İncili" olarak tanımladığı resimlenmiş Kutsal Kitap öykülerinde Çocuk İsa. Çocuk İsa, İncil öykülerine bağlı olarak şu sahnelerde görülür: "Doğum", "Çobanların Secdesi", Müneccimlerin Secdesi", "İsa'nın Sünneti", "Tapınağa Takdim" ve "Mısır'a Kaçış" (buna bağlı olarak "Kaçış Yolunda Dinlenme").[1] Batı sanatı, bu temel konuların resimlendiği sayısız örnekle doludur.

2. Çocuk İsa'nın imge olarak bir *atribü* (bir öykü ya da kişinin ayırıcı özelliği, öznitelik) biçiminde kullanıldığı yapıtlar. Sözgelimi, Çocuk İsa bir kitapta ya da figürün kolları arasında yer alıyorsa Padualı Aziz Antony'nin, Fransisken Vincent de Paul'ün, bir beşikte yer alıyorsa kilise babası Aziz Augustinus'un atribüsüdür.[2] Bu türden bir sınıflamanın içine konabilecek bir başka örnek ise Aziz Christopher öyküsüdür. Domeniken rahibi Jacobus de Voragine'nin *Altın Efsane*'sinde anlatıldığı biçimiyle[3] özellikle Rönesans döneminde çok popüler olmuş öyküye göre, son derece kuvvetli bir bünyeye sahip olan Christopher[4] bir gün bir ırmağın öte yanına geçirmek üzere bir çocuğu omzuna almış; ancak çocuğun giderek artan ağırlığı (bu aslında simgesel bir ağırlıktır) karşısında onu taşımakta zorlanması üzerine hayrete düşmüştür. Çocukla söyleşilerinde İsa ona "bu zorlanmanın, salt bütün dünyayı değil, ona egemen olan gücü de omzunda taşımış olmasından kaynaklandığını" söyleyerek kimliğini açıklamıştır. Daha çok Rönesans sanatçılarının ele almış oldukları konu,[5] Trento Kurultayı sonrasında gözden düşmüştür. Memlinc (Memlinc Museum, Bruges), Massys (Allentown Art Museum, Penn.) ve Bouts'da (Alte Pinakothek, Münih) Christopher'i sırtında Çocuk İsa, nehri geçerken görürüz. Bu konuda daha ilginç bir örnek, Pinturicchio'nun *Çarmıhta İsa*'sıdır (res. 49). Bu yapıtta ortada çarmıhta İsa yer almakta, iki yanında ise Aziz Hieronymus ve Christopher bulunmaktadır. Sopası ile gösterilmiş olan güçlü Christopher, öyküsüne gönderme yapacak biçimde, elinde yaygın ilk günah simgesi elmayı tutan İsa'yı taşırken bir ırmak içinde gösterilmiştir. Bu tür yapıtlarda azizlerin en belirgin atribüleri ile gösterilmeleri yaygın bir gelenektir (nitekim Hieronymus'un da yanında ünlü aslanı bulunmaktadır). Ancak yapıt, farklı bağlamlarda ve yaşlarda (biri yaşamının başında, öteki sonunda!) iki İsa ile ilginç bir düzenleme oluşturuyor.

Yaygın Çocuk İsa imgelerinin dışında, bu bağlamda anacağımız bir başka sıra dışı örnek ise Michael Pacher'in ünlü *Kilise Babaları* yapıtıdır (Münih, Alte Pinakothek). Bu yapıtında Pacher, Batı Kilisesi'nin dört kilise babası, Gregorius, Ambrosius, Hieronymus ve Augustinus'u atribüleriyle birlikte tek portre olarak betimlemiştir. Augustinus portresinde azizin ayakları dibinde beşik içinde bir çocuğun yattığı görülmektedir. Bu da, Hieronymus'unkine benzer bir öyküden kaynaklanır aslında... Aziz'in deniz kenarında "Kutsal Üçlü" konusunda düşüncelere daldığı sırada denizin suyunu boşaltmaya çalışan bir çocuğu (Aziz'in düşünceye dalması konusunda söyledikleri nedeniyle onun Çocuk İsa olduğu benimsenmiştir) görmesi (bu nedenle öykü "Augustinus'un Görüsü [Vision]" olarak geçer) ve onunla gizemli söyleşmesini içeren öykü nedeniyle beşikteki çocuk, Augustinus'un atribülerinden biri olmuştur.[6]

3. Çocuk İsa'nın gösterimindeki en yaygın tip ise, kuşkusuz Meryem ve Çocuk İsa resimleridir. Meryem'in İsa'dan sonra en önemli kişilik olarak belirmesinin yanında çocuğu ile birlikte gösterilmesi, kuşkusuz daha anlamlı bulunmuştur. Batı sanatında hemen her dönemde yüzlerce örneğini gördüğümüz bu tipin Ortaçağ'daki en yaygın biçimi, Doğu ikonografisinin vazgeçilmez öğesi ikonlardır. Bu ikonlarda Meryem -hep Çocuk İsa ile bağlantılı olarak- "şefkat göstermekte", "yol göstermekte", "ağlamakta", "emzirmekte"[7], giderek "dünyaya sığmayanı karnına sığdırmaktadır". Üst düzeyde kodlanmış ve biçemi titizlikle korunmuş bu örneklerde (bu alanda da biçemsel değişimler

ve okullar bulunmaktadır), Bizans sanatının soylu ve dingin havasını buluruz.[8]

Meryem ve Çocuk İsa resimleri de bir dizi alt-gruba ayrılmaktadır. Çocuk İsa'yı annesinin kucağında gösteren ana grubun dışında, tıpkı Ortodoks ikonografisindeki gibi farklı Meryem tiplerinin (*Mater Amabilis, Mater Dolorosa, Madonna della Misericordia* gibi) yanı sıra Çocuk İsa'yı annesi ve bazı azizlerle birlikte gösteren bir başka küme daha bulunmaktadır (*Sacra Conversazione*: Kutsal Söyleşi). Meryem ve Çocuk İsa resimlerindeki bir başka tip ise özellikle Geç Ortaçağ sanatçılarının sıklıkla kullandığı, tahtında kucağında İsa ile oturan Meryem'i meleklerle birlikte gösteren *Maesta*'dır. Bu tip, Rönesans döneminde Anna ve kimi zaman da Vaftizci'nin katılımıyla *Üçlü Anna Grubu* adı verilen düzenlemeye dönüşecektir. Öte yandan, sınırlı sayıda da olsa, Meryem ve nişanlısı Yusuf'u yerde yatan Çocuk İsa'ya secde eder biçimde gösteren sahnelere ise *İsa'ya Secde* adı verilmektedir.[9] Bu sahne ile yakın benzerlik gösteren, ancak secde izleğini kullanmayan resimler de sanat tarihi terminolojisi içinde *Kutsal Aile* olarak anılmaktadır (örn. Signorelli, Michelangelo).

Meryem'i kucağında Çocuk İsa ile birlikte gösteren, ancak farklı kaynağı kullanan bir konu ise *Meryem ve Yanan Çalı*'dır. Tevrat'ta anlatıldığına göre, Musa Horebe Dağı'nda yanan, ancak hiç tükenmeyen bir çalı görür ve burada Tanrı ile söyleşir.[10] Sönmeyen çalı Ortaçağ'da, bekaretini yitirmeden İsa'yı doğurmuş olması nedeniyle Meryem ile ilişkilendirilmiştir. Batı'da ender işlenmiş bu konunun bir örneğini Nicolas Froment, Aix-en-Provence Katedrali'ndeki yapıtında ele almıştır (res. 50). Erken Rönesans ustalarının "tutkunu" oldukları ayna, burada, Çocuk İsa'nın sol elindeki saygın yerini almış; bu yolla imgeler (Meryem ve oğlu) bize bir kez de ayna yoluyla gösterilmiştir.[11] Sevimli bir biçimde annesinin kucağından bize bakan İsa, ideal Rönesans anlayışının bir ürünüyken, Meryem'in giysi kıvrımları, Geç Ortaçağ'ın stilize örneklerine bağlanır.

Çocuk İsa'nın ikonografik açıdan farklı gösterim biçimlerinden sonra, şimdi de, Rönesans ile birlikte değişen betimleme mantığı ve bunun anlatımsal düzlemde yansıması üstünde duralım. İster Doğu'da ister Batı'da olsun, Ortaçağ hiyerarşik bir sanat yaratmıştı. Bu da son derece anlaşılabilir bir şeydir, çünkü Ortaçağ'da yaşamın kendisi hiyerarşiktir. Sıkı bir inanç temeline dayalı olarak, dinbilimsel tartışmadan en küçük pratik yaşam sorununa kadar her şey, bu sıkı hiyerarşik düzen içinde çözülmekteydi. Ortaçağ resimlerinde İsa havarilerden, havariler de sıradan insanlardan boyutça daha büyük ya da görsel açıdan daha önemli bir biçimde resimlenmişlerdir. Çünkü gündelik yaşamda da krallar prenslerden, prensler eyalet yöneticilerinden, onlar da sıradan insanlardan daha "önemlidir". Hepsinin üstünde de kilise (Papa) yer almaktadır. Bu hiyerarşik düzende ilk sırayı alma konusunda Charlemagne'dan beri süren tinsel ve dünyasal güçler arasındaki zorlu savaşım (Papa/Kral çatışması), Batı dünyasının itici gücü olarak da yorumlanmıştır.[12] Böylesi bir hiyerarşinin resim düzlemindeki yansıması da buna koşut olacaktı hiç kuşkusuz...

Ortaçağ sanatı, hiyerarşik kalıbı yetkin bir biçimde verebilen *Maesta*'ları çok sevmişti. 13. yüzyılın hemen bütün büyük ustaları, Çocuk İsa'yı tahtta oturan annesinin kucağında gösterirken bu hiyerarşik mantığı kullanıyorlardı. Duccio büyük oranda Bizans ikonlarına benzeyen kalıp içinde (altın sarısı zemin[13], figürlerin ve tahtın düzenlenişi) Çocuk İsa'yı ve annesini resimlerken, figürlerin kapladığı alanı hiç kuşku yok ki, iki boyutlu, tanımlanmış bir resim düzlemi olarak görmek zorundaydı. Oylum, derinlik ve onların sonucu, "doğadaki gibi olma" düşünülemezdi. Çünkü doğa, görsel anlamda hiyerarşi içermez!

Trecento, bir yüzyıl sonrasının müjdesini duyuran ne heyecan verici bir çağdır aslında... Oxford, Salerno, Bologna, Salamanca üniversitelerinin kuruluşu; bütün dizgesel gücüne rağmen Skolastiğin sarsılışı; Dante, Petrarca ve Boccaccio gibi klasik yazarların üretimleri, insanın ve doğanın algılanışına yeni boyutlar getiriyor, hiyerarşik kalıpların -her anlamda- çöküşüne neden oluyor. Giotto'nun ete-kemiğe bürünmüş, gürbüz Çocuk İsa'sı, giysilerinin altındaki oylumunu hissettiren Meryem'i artık bu yeni kavrayışın birer ürünüdür. Duccio'nun böğründeki stilize çizgilerle dekoratif kıldığı İsa, Giotto'da gövdesinin bütün ağırlığını duyuran, neredeyse zor taşınan bir varlığa dönüşmüş. Yazarlar (Petrarca ve Boccaccio) doğal ve insancıl olanı ele alıyorlar: doğal dille, gündelik İtalyanca ile yazıyorlar; aşk, tutku, zayıflık, erdem, hırsızlık, aptallık gibi insana özgü özellikleri konu alıyorlar. Ressamlar da kendi araçlarıyla buna koşut davranacaklardı kuşkusuz... Bakın, Boccaccio *Decameron*'un altıncı gün, beşinci öyküsünde Giotto'yu nasıl tanımlıyor:

> "(...) Giotto adındaki ikinci kişiye gelince, öyle güçlü bir yeteneğe sahipti ki, her şeyi doğuran, yıldızları hareket ettiren doğayı kalemiyle, fırçasıyla olduğu gibi resme dökebilirdi. Yaptığı resimler tıpatıp aslı-

na benzer, insan gözü çoğu kez yanılıp, resmi gerçekle karıştırırdı. Giotto, aydın kişilerin desteğini önemsemeyip bilgisiz kişilerin gözlerine hoş görünmek isteyenlerin hataları nedeniyle uzun yüzyıllar boyunca gömülü kalan bu sanatı yeniden gün ışığına çıkartmıştı."[14]

Yüzyıllar ötesinden gelen ne kadar duru bir natüralizm tanımı!... Kuşkusuz, Giotto'nun üretiminde Ortaçağ'a ve onun gösterme biçimine ilişkin pek çok şey bulabiliriz. Ancak şu iki resim arasındaki karşılaştırma bile, Boccaccio'nun bu satırları kaleme alırken hissettiklerini gözler önüne seriyor. Giotto'nun getirdiği yeni kavrayışı, *Trecento*'nun bir başka üyesinin Çocuk İsa'sına bakarak daha iyi kavrayabiliriz. Paolo Veneziano'nun *Meryem ve Çocuk İsa*'sı, Ortaçağ gelenekleriden kopuşun o kadar da kolay olmadığının bir kanıtıdır. Her yönüyle Ortaçağ özelliklerini gösteren yapıtta Çocuk İsa, evreni simgeleyen alegorik bir *mandorla* içindedir. Bizans ikonografisinin de bir biçimi olan bu gösterim, altın sarısı zeminle birlikte natüralist tutumu "yok sayan" bir geleneğin ürünüdür. Meryem'in aşırı gölgeli, "karanlık" yüzü de sanatçının Bizans ikon okulları konusundaki bilgisini gözler önüne seriyor.[15] Belki de buradaki tek yenilik; yapıtın Ortaçağ simgeselliği ve hiyerarşisine uygunluğuna karşın, İsa'nın resmin alt kısmındaki bir başka yeni öğeye, iki vakıfçıya yönelik takdis eylemidir. Öyle anlaşılıyor ki *Trecento*, pek çok başka konuda olduğu gibi, Çocuk İsa imgeleri konusunda da yenilik ve geleneğe ilişkin yoğun çatışmaların yaşandığı bir çağ olmuştur. Natüralist dilin gerçek anlamda yerleşip Çocuk İsaların eski kalıplardan kurtulması için Masaccio'nun önderlik ettiği 15. yüzyılın başlaması gerekecektir. Onun Uffizi'deki *Üçlü Anna Grubu* adlı yapıtı, öteki resimlerinde de olduğu gibi, her açıdan kesin bir natüralizm bildirgesi gibidir.[16]

Rönesans'ın Çocuk İsa'yı betimleyişindeki biçemsel/anlatımsal gelişimi izlemeye, aslında ikonografik farklılık gösteren bir örnekle başlamak istiyorum. Paradoksal gibi görünse de, Roger van der Weyden'in *Blaedelin Altarı*'nın sağ kanadı (res. 46), biçimsel farklılığı ikonografik yeniliğe dönüştürmüş bir düzenlemedir. Müneccimlerin yeni doğmuş Çocuk İsa'ya tapınmalarını konu alan yapıtın sağ kanadında üç müneccim, kendilerini doğumun gerçekleştiği ahıra götürecek olan gökyüzündeki simgeyi izlemektedirler. İncil'de yıldız olarak geçen bu simgenin[17] yerini (hemen bütün sanat yapıtlarında da bu anlatıma uyulmuştur!), burada, düpedüz Çocuk İsa'nın kendisi almıştır. Gökyüzünde ışıl ışıl parıldayan Çocuk İsa imgesi, misafirleri "kendine"

götürecek bir göstergeye dönüşmüştür. Bu, izleyici tarafından bir "görü" (*vision*) olarak algılanmak, bilgisel düzlemde değerlendirilmek durumundadır.[18] Panofsky, bunun Ortaçağ göstergelerinden ne kadar farklı olduğunu, betimleme mantığı açısından neden natüralist sayılması gerektiğini çok önceleri belirlemişti.[19]

15. yüzyılda Çocuk İsa imgeleri, bugün Rönesans biçemi olarak adlandırdığımız genel tutum içindeki yerlerini alacaklardır. Masaccio'dan Lippi'ye, Veneziano'dan Ghirlandaio'ya, Botticelli'den Fra Angelico'ya bütün sanatçılar, Çocuk İsa'yı annesinin kucağında üçboyutlu gerçek bir varlık olarak betimleyecekler, ona neredeyse yüzyılın bu konudaki genel tutumunu gösteren bir sevimlilik katacaklardır. Konu Çocuk İsa'nın sevimliliği olduğunda, "soğuk ve ağırbaşlı portrelerin diyarı" Kuzey'de bile durum değişiyordu. Dieric Bouts, "emziren Meryem" tipi içinde değerlendirilebilecek yapıtında anaoğulu bir pencerenin önünde betimliyor; pervazdaki şık minderin üstünde son derece sempatik, "biblo türünden" bir İsa'ya yer veriyor. Bu mekansal düzenleme önemlidir; çünkü kimi Kuzey yapıtlarında (örn. Massys, van Cleve) İsa, Meryem'in kucağındaki geleneksel yerine taşınırken pervazda gizli bir simgeciliği vurgulayan nesnelere yer açılmış olacaktır.[20]

15. yüzyıldan itibaren orta ve küçük boyutlu Meryem ve Çocuk İsa resimleri, özellikle dinsel olmayan patronların sıklıkla sipariş verdikleri yapıtlardı. Bu bağlamda sanatçılar çok değişken kalıplar yaratmak zorundaydılar. Genellikle annesinin kucağında, düzenlemenin merkezinde yer alan Çocuk İsa, kimi zaman sevimli bir biçimde bize gülümsemekte, kimi zaman ilgisini ya meleklere, ya Vaftizci'ye, ya azizlerden birine ya da daha ilginç olarak resmi ısmarlayan kişiye yöneltmektedir.[21]

Quattrocento ustaları, kutsal kişilikleri hümanist bir tutumla betimlemeyi amaçlıyorlardı. Neo-Platonist düşüncenin de etkisiyle "ideal güzellik" ve "bir şeyin parçaları arasındaki uyumlu oran" ilkesi, bu dünyaya ait imgelere natüralist dil içinde estetik bir boyut katmakta, bu bağlamda Meryemler "güzel", Çocuk İsalar "sevimli" kılınmaktaydı. Ne var ki, her zaman değil! Sanat tarihinin belki de en zarif ve güzel Meryemlerini (*Pitti Tondo*, Uffizi'deki *Meryem ve Çocuk İsa*) betimlemiş olan Filippo Lippi, *Tarquinia Madonnası*'nda son derece çirkin ve şişman bir Çocuk İsa boyamıştır. Bu itici görünüm, olasılıkla Donatello'nun ünlü *Şarkı Kürsüsü*'nün (Floransa Katedrali) küçük meleklerinden kaynaklanıyordu.[22] Ancak, Lippi'nin bu yapıtında estetik

bağlamda Meryem'e de "sıcak davrandığı" pek söylenemez. Lippi'nin yapıtı, başını kendisi ve Botticelli'nin çektiği zarafet tutkusunun dışında ayrıksı bir yapıt olarak kalıyor.

Rönesans'ın natüralist, doğal, sıcak Çocuk İsalarının en ünlülerini, hiç kuşku yok ki, "ressamların prensi" Rafaello gerçekleştirmiştir. Bir dizi Meryem ve Çocuk İsa yapıtında Rafaello, Çocuk İsa'yı çeşitli duruş ve davranışlar içinde kimi zaman haylaz, kimi zaman sıkılgan ancak hep sevimli betimlemeyi başarmıştır.[23] *Madonna della Sedia, Madonna del Granduca, La Belle Jardinière, Sistine* ve *Foligno Madonnaları*, onun bu dizi içindeki yapıtlarının en ünlüleridir. *Saka Kuşlu Meryem*'de Çocuk İsa annesinin dizlerinin dibinde ayakta durmakta, yanındaki Vaftizci'nin elinde tuttuğu kuşu okşamaktadır. Zarif bir biçimde kıvrılmış gövdenin verilişinin yanı sıra; asıl başarı, onun yanındakilerden farklı olduğunu gösteren yüz ifadesinde yatar. Vaftizci kıpır kıpır yaramaz bir çocuktur. Oysa İsa, biraz da sıkılgan ifadesinden kaynaklanan bir ağırbaşlılık yaymaktadır çevreye... Rafaello aynı kalıbı, ünlü Dresden yapıtı *Sistine Madonnası*'nda da uygulamış, annesinin kucağında yarı-uykulu duran Çocuk İsa'ya karşılık düzenlemenin alt kısmındaki meleklerin son derece sevimli mimikleriyle yapıtı hayli sempatik ve esprili kılmıştır.

Rönesans'ın Çocuk İsalarının en ünlü olmasa bile en "sorunlusunu" hiç kuşku yok ki, Leonardo da Vinci gerçekleştirmiştir. *Üçlü Anna Grubu* adlı ünlü yapıtında (res. 51) annesinin dizleri dibindeki İsa'yı bir kuzuyla oynaşırken (daha çok eziyet çektiriyormuş gibi görünüyor!) görmekteyiz. Ressamın ünlü *sfumato* tekniğini arka-planda ustaca sergilediği yapıtta Meryem, yüzündeki gizemli gülüşe *Mona Lisa*'dan "aşina" olduğumuz annesi Anna'nın kucağında oturmakta, mavi giysinin garip bir biçimde sarmaladığı gövdesini oğluna yöneltmektedir. Meryem ile İsa birbirlerine sevecence bakarken, Anna yukarıdan her ikisini aynı sevecenlikle izlemektedir. Mavi şal (Meryem'in değişmez atribüsüdür!) gövdenin eylemine uymamakta direniyor, özellikle kalça kısmında kendi başına buyrukmuş izlenimi veriyor. Öte yandan, Rönesans sanatının belki de en haylaz ve "sıcak" İsa'sıyla karşı karşıyayız.

Freud'un bu yapıtı ve sanatçının kendi sözlerini temel alarak gerçekleştirdiği çözümlemenin[24] Leonardo'nun kişiliğine yönelik genel bir yargıya ulaşması, yapıtı (ve Çocuk İsa'yı) bizler için daha da ilginç kılıyor. Bir çocukluk düşlemine ilişkin anısında şöyle diyor büyük usta:

> "Sanırım akbabayla bu kadar enine boyuna uğraşacağım belirlenmiş önceden; çünkü bir anı olarak belleğimde canlandığına göre, küçükken beşikte yatıyordum; akbabanın biri yukarıdan inerek geldi, kuyruğuyla ağzımı açtı, kuyruğunu birkaç kez dudaklarıma karşı uzatıp çekti."[25]

Freud'un notlarında tartıştığı, kuşun türüne ve öteki çeviri sorunlarına ilişkin tartışmalar bir yana bırakılacak olursa; bu açıklama, Louvre resmi, özellikle de Çocuk İsa imgesi açısından oldukça ilginçtir. Freud, bir başka uzmanın, Oscar Pfister'in Meryem'in giysisi üzerine yorumunu da kullanarak ustanın cinsel tercihleri, ikili anne sorunu (öz/üvey) konusunda çarpıcı (ve irkiltici) sonuçlara ulaşıyor. Leonardo'nun iki kadını aşağı yukarı aynı yaşlarda göstererek onları öz ve üvey anneleriyle özdeşleştirdiği düşüncesini de bir yana bırakıp, Pfister'in giysi ile ilgili açıklamalarına bakarsak, düşlem ile Çocuk İsa arasında bir ilişki kurulduğunu da görürüz: "(...) Tülün ilk kısmı aşağı yukarı akbabanın kanadıyla kuyruğunu, öbür kısmı sivri bir karnı ele verir ve bu kısım, tüylere benzeyen ışın biçimindeki çizgileri dikkate alırsak, bir kuş kuyruğunun açılıp yayılmış konumunu oluşturur ve sağ ucunun *tıpkı Leonardo'nun yazgısal önem taşıyan çocukluk düşlemindeki gibi çocuğun, yani Leonardo'nun ağzına doğru* uzandığı görülür."[26]

Leonardo iki kadını annelerinin, kendini de Çocuk İsa'nın yerine koymuş muydu? Bunu bilemeyiz. Ancak bir şey kesin olarak söylenebilir. Kutsal kişiliklerin simgesel ve göksel nitelikli gösteriminin hümanist, sıcak ve "bu dünyaya" ilişkin bir betimlemeye dönüştüğü çağın çocuğudur Leonardo... Bu bağlamda kendi düşleminden kaynaklanan bir sahne için *Üçlü Anna Grubu* düzenlemesini ele almış olabilir pekala. Bu konuda kesin bir yargıya varmak kuşkusuz olanaksız... Ne var ki, göksel dünyanın imgeleri bir kez yeryüzüne çekilip insancıllaştırılmışsa, Çocuk İsalar yaramazlık yapmışsa, sevimli biçimde bize gülümsemişse, öteki figürlerle oynaşmışsa, Leonardo gibi bir kişilik, böylesi bir özdeşleştirmeyi düşünmüş olabilir.

Çocukların bu dünyadaki çocuklarla, annelerin bu dünyadaki analarla en azından form olarak özdeş kılındığı natüralizm, artık, sarsılmaz tahtına oturmuştur. Betimleme biçimi olarak natüralizm, türlü okulları içerse de, kuralları konmuş ve üstünde uzlaşılmış genel bir dildi epeydir... Ancak, *micro-cosmos* düşüncesinden kaynaklanan neredeyse sınırsızmış gibi görünen hümanizm, çok geçmeden karşıtını (düşüncede ve eylemde!) tanıyacaktı. Luther'in Reform hareketin-

den rahatsızlık duyan Katolik Kilisesi'nin (Vatikan) başlattığı Karşı-Reformasyon hareketi, müzikten resme pek çok alanda "asıl patronun kim olduğunu" gösterecekti.[27]

16. yüzyıl bu açıdan, tıpkı *Trecento* gibi çatışmaların çağıdır. Bir yanda Erasmusçu hümanistlerin düşünceleri, öte yanda Luther'i şeytanın çaldığı gaydanın hava kesesi olarak gösteren[28] Karşı-Reformasyon hareketi ve onun doğal sonucu olarak sanata da kısıtlamalar getiren ünlü Trento Kurultayı yer alır. Özellikle yüzyılın ikinci yarısından itibaren Trento'da alınan kararların uygulamaya konması, doğal olarak bu ilkelere uymayanların izlenmesi sonucunu getirdi. Pek çok sanatçının başı Vatikan Engizisyonu ile dertteydi. Veronese'nin Engizisyon mahkemesi önünde nasıl soğuk terler döktüğü bilinmektedir.[29] Bu bağlamda 16. yüzyıl ikinci yarısının Çocuk İsaları arasında bir Leonardo ve Rafaello örneği aramak boşunadır. Yüzyılın ilk yarısında görülmeye başlanan Maniyerizm ile birlikte daha çok biçim sorunları önplana taşınmış; A. del Sarto, Correggio, Pontormo, Parmigianino, Bronzino, Tintoretto klasik yetkinliğin çeşitli açılardan (biçim-bozma, oran sorunu, gölge-ışık, düzenleme mantığı gibi) sorgulandığı yapıtlar vermişlerdir.

Yüzyılın sonu, Vatikan *ideolojisinin* kesin egemenliğe ulaştığı bir dönemdir. Sanatsal biçimler açısından Rönesans ideallerinin sonu çoktan gelmiş; insanın bu dünya üzerinde "çöldeki bir kum tanesi kadar değerinin bulunmadığı" düşüncesine uyan bir anlatım, zaferini ilan etmiştir. Barok sanat diyoruz bu yeni biçeme... Bütün o abartılı formlar, altın yaldızlar, gölge-ışık oyunları, hepsi bir tek şeye, insanın bu dünyadaki maddesel varlığının önemsizliğini duyuracak "yanılsamaya" hizmet ederler. Michelangelo da Merisi, ya da bilinen adıyla Caravaggio, bu yeni biçemin "öncüsü" olarak benimsenir. Caravaggio cinayetler, yaralamalar, ırza tecavüzler ve kaçışlarla geçen kısa bir yaşama, yine de bu nitelemeyi hak edecek yapıtlar sığdırmıştır. Ancak asi kimliği, onun sanata bir başka katkısının da nedenidir. Kutsal kişilikler daha Rönesans döneminde insancıllaştırılmış, "yeryüzüne indirilmişti". Ne var ki, yine de güçlü bir idealizm sarmalıyordu bu figürleri...

Caravaggio'nun asıl katkısı, belki de, güçlü gölge-ışık oyunlarının neden olduğu Barok biçemden çok bu idealizmi sarsan *gerçekçiliğinde* aranmalıdır. İncil yazarı Matta'yı kalem tutmayı bile beceremeyen kaba-saba bir kişi olarak betimlemesi, Meryem ve Çocuk İsa'ya tapınanları kirli ayakları, köylü görünümleriyle vermesi (*Madonna dei Pellegrini, Madonna del Rosario*) hep tepki çekmiş; Matta resmini düpedüz düzeltmesi istenmiştir. Mizansen olarak belki de sanat tarihindeki en ilginç Çocuk İsa'yı da o boyamış görünüyor. *Madonna dei Palafrenieri*, düzenleme olarak aslında bir "Üçlü Anna Grubu"dur (res. 52). Ne var ki, *maesta*'lardan beri yorumlanan klasik dizilişe önem verilmemiş; üstelik İsa ve Meryem bir yılanı ezerken gösterilmişlerdir.[30] Anna resmin sağında onları izlemektedir. Buruş buruş olmuş yüzü ve yaşlı görünümüyle Anna, kemikli, dolgun yüzü ve koca elleriyle köylü görünümlü Meryem, eylemden dolayı ürkmüş görünen ve önceki örneklere oranla biraz da büyümüş İsa, hepsi, ne kadar da gerçekçidir. Bu gerçekçilik o dönemde, hele Trento Kurultayı'ndan sonra, dayanılacak şey değildi. Nitekim, S. Pietro'nun bir altarı için yapılan resim, orada ancak iki gün asılı kalabilmiştir.[31]

Rönesans sanatının insancıllaştırdığı, sıcak ve sevimli kıldığı, ancak hep idealize ettiği kutsal kişilikler, Caravaggio'da halkın arasına karışmıştır. Acımasız bir gerçekçilik, sonunda Çocuk İsa'ya bu dünyadan, yaşlı, "gerçek" bir büyükanne kazandırmıştır. Çocuk İsa ve çevresindekileri, idealizm/gerçekçilik bağlamında, son iki yapıtımızda (Leonardo, Caravaggio) arka arkaya izlemek, hayli çarpıcıdır. Rönesans sanatçısı soylu biçimlere, sıra dışı modellere yer verirken Caravaggio onları, belki de Roma ve Napoli'nin karanlık sokaklarından seçmekteydi. Leonardo, bir yoruma göre, düşlemini idealler dünyasına taşıyıp kendini Çocuk İsa ile özdeşleştiriyordu. Caravaggio'nun nasıl davrandığını bilmiyoruz (üretimine baktığımızda, o kendini daha çok Vaftizci ile özdeşleştirmiş görünüyor!). Ancak anlatımsal düzlemde çok *gerçekçi* davrandığı kesindir. Bu bağlamda Caravaggio "ayrıksı" bir sanatçıdır. Onu izleyen ve *Caravaggistler* olarak bilinen ressamlar bile, daha çok sanatçının güçlü gölge-ışık uygulamalarına dayanmışlardır. Bu pencereden bakınca, onun için "resim sanatını katletmiştir" diyen Poussin'in, *renkçi* yenilikçilere (örn. Rubens) karşı *çizginin*[32] savunulduğu 18. yüzyıl Fransız Akademisi'nde, neden Rafaello ile birlikte en büyük usta kabul edildiğini anlamak zor değildir.[33] Bu gerçekçilik ve anlatım gücüyle Caravaggio, doğal olarak "en yüce ustalar, en yüce ilkeler" sloganı kapsamına alınmayacaktı!

Barok sanat ve sonrası, yüce değerleri alegorilerle anlatma mantığına uygun olarak Rönesans'ın "Meryem ve Çocuk İsa" resimlerinin yerine daha çok *Immaculate Conception, Trinity (Kutsal Üçlü)*, aziz ve azizelerin görüleri (*vision*) türünden kalıplara yer vermiştir. Bu tür yapıtlarda Çocuk İsa kimi zaman bulutların üstünde, kimi zaman çev-

resindekilerden yüksek bir yerde, ancak her zaman bu dünyadan kopuk, öte dünyaya ait bir biçimde, en önemlisi de giyinik olarak resimlenmiştir. Üst düzey natüralizme ve yer yer *sentimentalizme* kayan duygu yoğunluğuna rağmen, Rönesans'ın insancıl, sıcak imgesinin yerini, bir kez daha o ulaşılamaz, göksel imge almıştır.

Sonuçta, *Trecento*'dan 17. yüzyıla uzanan 400 yıllık dilime genel bir bakış bile, imgenin (Çocuk İsa) betimleniş ve "okunuşundaki" farklılıkları gözler önüne sermeye yetiyor. İster ikonografik ister betimleniş biçimi açısından olsun, hiçbir imgenin *zeitgeist*'tan kopuk olamayacağı, bu kısa yazıda bile göz ardı edemeyeceğimiz bir gerçek olarak beliriyor.

---

1 Ayrıca İncil'deki bir başka öyküde de İsa'nın yetişkinlik öncesine değinilir. Ancak bu, klasik anlamda tipik bir "Çocuk İsa" öyküsü değildir. İsa'nın ana-babasının peşinden gitmeyip tapınakta din bilginleriyle söyleşmesinin ve daha gençliğinden önce onları düşünsel olarak mat etmesinin anlatıldığı "İsa Tapınakta" sahnesinin (Luka 2:41-50), sanat tarihindeki örnekler de incelendiğinde (örn. Veronese, Prado) izleğimizin dışında kaldığı görülecektir. İsa bu öyküde 12 yaşındadır ve yapıtlarda gençliğe adımını atmış bir figür olarak gösterilmiştir.

2 Yapı söz konusu azize ithaf edildiği için, Çocuk İsa'yı Padualı Antony'nin kollarında betimleyen bir resim İstanbul, San Antuan Kilisesi'nde de yer almıştır.

3 Jacobus de Voragine, *Golden Legend* (Trans. by W.G. Ryan), Princeton University Press, N.J., 1995, cilt II, 10 vd.

4 Adı da Yunanca "İsa'yı taşıyan" anlamındadır (Christophorus).

5 Christopher eskiden bir aziz olarak kabul edilmekteydi. Tarihsel belgelerinin kuşkulu olması nedeniyle 1969 yılında Katolik Kilise Takvimi'nden çıkartılmıştır. Aslında azizin kimliği ve benimsenmesi konusundaki tartışmalar, Rönesans dönemine kadar uzanır. Trento Kurultayı'nın da kültünü ortadan kaldırma konusunda -o zaman için başarısız- bir atılımı olmuştur. Bkz. J. Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, John Murray, 1989, 68; G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, New York, 1982 (11th printing), 113; C.E. Clement, *Legendary and Mythological Art*, Bracken Books, London, 1994, 76. Bu son yayın, 1876'daki ilk yayının tıpkıbasımı olduğu için azizin kilise takviminden çıkarılışından söz etmez ve bu bağlamda günü olarak da 25 Temmuz'u verir.

6 J. Hall, *a.g.y.*, 36.

7 *Panagia Galaktotrofura*, bu tipler içinde Batı ikonografisine yaygın biçimde geçmiş olan örnektir. Özellikle Kuzey'in Erken Rönesans sanatçıları, bu gösterim biçimini uzun süre canlı tutmuşlardır. Katalan Sanatı Müzesi'ndeki (Barcelona) bu türden bir 15. yüzyıl anonim Flaman örneğinde İsa yuvarlak çerçevenin ortasından kenara kaydırılmış, yalnızca yüzü ve sol kolu betimlenmiştir. Çocuk İsa'yı düzenlemenin ve görsel ilginin merkezinden kaçıran bu atipik örneği, belirtmeden geçemeyeceğim.

8 Bizans resminin Palailogoslar dönemindeki biçem farklılığını "Rönesans" terimiyle açıklama konusundaki bir dönem yaygın anlayışa en yerinde yanıtı daha 1908'de Wilhelm Worringer vermişti (Bkz. W. Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim* [Çev. İ. Tunalı], Remzi Kitabevi, İstanbul, 102 vd.). Komnenoslar döneminin o soylu ve klasikleşmiş biçemini "donuk, canlı ve stilize" olarak niteleyip Palailogoslar dönemindeki değişimi "Rönesans" olarak nitelemek için Wölfflin'in ünlü "Her sanatın kendi içinde klasikleştiği ve dönüşüme uğradığı, Baroklaştığı bir dönem vardır" açıklamasından habersiz olmak gerekir. Gerçekten de, Bizans için "ithal" sözcükler mutlaka kullanılacaksa, Komnenoslar dönemi için "klasik", bu klasiğin bozulduğu Palailogoslar dönemi için "maniyerist" denebilir ancak... Son dönem canlanmasının Rönesans sanatını etkilediği konusundaki daha da "cüretkar" yorumları tartışmayı ise bir başka platforma bırakıyorum.

9 Bu sahnelerde "secde" izleğinin klasik motifleri çobanlar ya da müneccimler yer almaz. Piero di Cosimo'nun Borghese Galerisi'ndeki (Roma) yapıtı, bu tipe bir örnektir.

10 Çıkış 3: 1-10.

11 Aynanın Meryem'in bekaretini gösteren bir başka simge olması ve genelde resimde ayna için bkz. H. Schwarz, "The Mirror in Art", *Art Quarterly*, no.15, 1952, 97 vd.

12 K. Clark, *Civilisation*, BBC and John Murray, London, 1969, 20.

13 Bu altın sarısı zemin, Batı sanatında özellikle Meryem ve Çocuk İsa resimlerinde 15. yüzyılda da sürecek, Fra Angelico, S. Lochner, M. Schöngauer gibi ustalar bu motifi severek kullanacaklardır.

14 Boccaccio, *Decameron* (Çev. R. Teksoy), Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 1996, cilt 2, 513.

15 Aynı etkiler, A. Lorenzetti'nin olasılıkla 1340'ta resimlenmiş, Milano'daki (Brera) *Meryem ve Çocuk İsa*'sında da görülecektir.

16 Leonardo, yıllar sonra Masaccio'nun Anna'sının İsa'nın başını "kollayan" sol elini, *Kayalıklar Meryemi*'nde (Louvre örneği) Meryem'e yineletecek ve ünlü kılacaktır.

17 "Şarkta gördükleri yıldız önlerince gidiyordu" (*Matta* 2:9).

18 İzleyicinin rolü açısından bu yapıta bakış için bkz. R. Wollheim, "What the Spectator Sees", *Visual Theory* (Ed. by N. Bryson vd.), Polity Press, Oxford, 1996, 140 vd. (Bu bölümün özgün baskısı, yazarın *Painting as an Art*, Princeton University Press, 1987, kitabında yer almaktadır).

19 E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Penguin Books, Harmondsworth, 1983 (repr.), 59-60. Bu yazının ilk baskısı yazarın 1939 tarihli *Studies in Iconology* (Oxford University Press) adlı yapıtında yer alır.

20 Meryem resimlerindeki örtülü simgecilik ve 17. yüzyılın ölü-doğa simgeciliğinin gelişimi ve yorumu açısından bkz. I. Bergström, "Disguised Symbolism in 'Madonna' Pictures and Still-Life", *The Burlington Magazine*, c.xcvii, No.631-632, October-November 1955.

21 Resmi sipariş eden kişinin şükranlarını sunar biçimde yapıtta yer alması, daha çok konulu ya da figür sayısının fazla olduğu düzenlemelerde (örn. *Sacra Conversazione*) karşımıza çıkar.

22 P.&L. Murray, *The Art of the Renaissance*, Thames and Hudson, London, 1981, 91.

23 Biçem çözümlemesi açısından Wölfflin'deki bölüm, hala, geçerliğini koruyor görünmektedir. Bkz .H. Wölfflin, *Classic Art* (Trans .by P.&L.Murray), Phaidon, Oxford, 1980 (özgün baskının yılı 1898), 82-87.

24 S. Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine* (Çev. K. Şipal),Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, 9-99.

25 *A.g.y.*, 37.

26 *A.g.y.*, 75.

27 Bu düşüncelerin sanata yansıması konusunda bkz. A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford University Press, London,1968 (özellikle 3. bölüm, 103-136).

28 Luther, kilise müziği ve ayin düzeni konusunda da reform çalışmaları yapmıştı. Bu nedenle Katolik dünyasında yukarıda sözü edilen türden karikatürler elden ele dolaşıyordu. Bir örnek için bkz. *Larousse Encyclopedia of Music* (Ed. by G. Hindley), Hamlyn, London, 1982 (11th Impr.), 116).

29 Sanatçının *Son Akşam Yemeği* adlı yapıtı, dinsel bir ağırbaşlılık içermediği ve kutsal kişiliklere saygıda kusur edildiği için soruşturma konusu olmuş; Veronese kendini ancak yapıtın adını *Levi'nin Evinde Yemek* (Accademia, Venedik) biçiminde değiştirerek kurtarabilmiştir. Bu soruşturmanın tutanakları için bkz. E.G. Holt, *A Documentary History of Art*, Doubleday Anchor Books, New York, 1958, vol.2, 66-70.

30 Bu düzenleme, aslında bir *Immaculate Conception* (Lekesiz Gebelik) alegorisidir. Meryem'in

bekareti üzerine kurulmuş bu alegorinin sanattaki genel bir gelişimi için bkz. J. Hall, *a.g.y.*, 326.

31 G. Bonsanti, *Caravaggio* (Trans. by P. Blanchard), Scala, Vicenza, 1984, 59.

32 Burada anlatılmak istenen, yapıtın tasarı ve düzenleme yönünün önemsendiği çizgisel yaklaşımdır (*disegno*).

33 Bkz. V.H. Minor, *Art History's History*, Prentice-Hall, New Jersey, 1994, 14,18.

RESİMDE İÇ MEKAN YA DA RESMİN "İÇ YAPISI"

Batı resminde iç mekan, resimsel bir tür olarak belki 17. yüzyıla aittir; ancak olgu resimde mekanın içinin gösterilmesi olarak alınırsa, daha erken örneklerle dile gelen karmaşık sorunlar ortaya çıkacaktır. Resim sanatı[1] iki boyutlu bir düzlemin tanımlanışı ve örgütlenişine dayanır. Bu açıdan yaklaşıldığında ister *hiyerarşik*, ister *natüralist* olsun, her betimlemenin kendine özgü bir düzlem tanımı vardır.

Erken Ortaçağ, o kendine özgü çoğulcu (dolayısıyla eklektik!) yapısı içinde iç mekanı da son derece "keyfi" bir biçimde yorumlamakta hiçbir sakınca görmemişti. Daha *tondoların* çağı çok uzakta olduğundan dikdörtgenin içi, oldukça "savruk" ve dizgeden uzak bir biçimde tanımlanıyordu. Her şeyde olduğu gibi resim düzleminin de belli bir dizgeye kavuşması için Skolastiği beklemek gerekecekti. Resim düzleminin mantıksal örgütlenişinin, Skolastik döneme özgü olduğunu Panofsky bütün açıklığıyla gözler önüne sermiştir.[2] Ortaçağ minyatürlerinde iç mekan, ikili bir sorunu gündeme getirir. Hem tıpkı figür gibi kendi başına "vardır", hem de kimi zaman barındırdığı öğelerin yaşadığı ilişki kopukluğu nedeniyle "yoktur". Ortaçağ resmindeki bir öğenin, örneğin arka-plan ve zeminden kopukluğu, bugün bizim *a priori* kabullenmiş olduğumuz bir gerçektir. Genel hiyerarşik anlatım içinde her bir nesneyi kendi başına değerlendirir, düzenlemenin öğeleri arasında *günümüz kavrayışına* uygun bir mantıksallık aramayız. Aksi bir değerlendirme, minyatür sanatçısını natüralist davranamayan bir "beceriksiz" konumuna düşürür.[3]

Erken Ortaçağ'ın mimari mekanı (iç ya da dış) öyküden olabildiğince yalıtıp kendi başına bir nesne olarak değerlendirmesine tipik, ancak zorlu bir paradoks barındıran örnek, *III. Heinrich İncili*'ndeki "Kötürümün İyileştirilmesi" sahnesidir (res. 53). 11. yüzyıl ortalarından gelen bu örnekte başvuru metnindeki "*yapının içi* meraklılarla o kadar dolmuştu ki, hastayı tavandan sarkıtarak indirmek zorunda kaldılar"[4] anlatımına uygun bir betimlemeyle karşılaşıyoruz.

İç mekanın gösteriminde bir duvarın *yok sayılarak* yapının içinin gösterilmesi "eşyanın tabiatına" uygundur. Ne var ki, üçgen alınlıklı klasik cepheleri ve damı da gösterdiğinizde bakış noktanızın yapının dışında olduğu gerçeği ortaya çıkar. Buradaki sorun, *natüralist* olup olmama değildir; çünkü pek çok Rönesans yapıtında da izleyici yönündeki duvarlar *yoktur*. Ancak bu değerlendirme, az önce sözünü etti-

ğim günümüz kavrayışına uyan bir yorumdur. *III. Heinrich İncili*'nin ressamı, mimari mekanı da tıpkı figürler gibi bir resimsel öğe olarak kavramıştı; bu nedenle görüntü "vardır". Paradoksal durumu *güçlendirmesi* açısından özellikle seçtiğimiz bu örnekte mimari mekan (üstelik içi ve dışı: *tavandan içeriye indirmek*) öykünün ana izleklerindendir. Buna rağmen figürlerle ilişkisi/ilişkisizliği, mekanın kendi içindeki öğeleriyle ilişkisi açısından bakıldığında, bir iç mekan "yoktur" Yokluğunun nedeni, resim düzlemi üzerinde bütün somutluğuyla var edilmesidir. Bu örnek, resim sanatında bakış noktasının önemini vurgulamakla kalmıyor, Alpers'in *natüralist* resim dünyası içinde bulduğu iki farklı *betimleme kipinin*, bir ölçüde erken örneklerde de izlenebileceğini gösteriyor.[5]

Ortaçağ sanatı, betimleme anlayışına getirdiği pratik çözümler açısından ele alındığında oldukça heyecan verici bir alandır. Bu durum, kuşkusuz konumuz açısından da böyledir. 13. yüzyıl ortasına tarihlenen *Goslar İncili*'nin resimleri, iç mekanın verilişi konusunda farklı türden bir pratik uygulamayı gözler önüne seriyor (res. 54). *III. Heinrich İncili*'ndeki resimde izleyici yönündeki (*hayali*) duvar ortadan kaldırılmış, iç mekan klasik tiyatro sahnesi mantığıyla gözler önüne serilmişti. Oysa burada, resimde mimariyi *gösteren* öğelerin tanımı değişiyor. Özellikle alt bölümdeki, "Yusuf'un Rüyası" ve "İncil Yazarı Matta"nın resimlendiği kısım, resim düzleminde duvarı tanımlamıyor, bu öğenin yerine bildik nesnelerden oluşan *göstergeler* koyuyor. Sütunlar üstüne yükselen bir kiborion (resimde çok sevilen bir Ortaçağ mekanı!), bir sehpa, bir kanepe, bir masa, bir taht (üst kısımda "Müneccimlerin Secdesi" yer alıyor; olay her ne kadar ahırda geçmiş olsa da, ressam en azından Meryem ve Çocuk İsa'yı bir *iç mekanda göstermek istemiş*!) olayların iç mekanda geçtiğini *gösteren* birer anlatım aracı oluyorlar. Bütün bunlar, kendi kimlik ve tanımlarının ötesinde yok sayılan duvarların yerine geçerek *mekan belirleyici öğeye* dönüşüyorlar. İç mekanın Ortaçağ'da bu biçimde anlatılması bir tür yalınlaştırma olarak değerlendirilmiştir.[6]

Trecento, resim konusunda hemen her olguda olduğu gibi, mekanın içinin/iç mekanın gösterimi konusunda da çelişkili örneklerle dolu bir çağdır. Bu da kuşkusuz çok anlaşılabilir bir durumdur. Bir yanda göstergelerle *anlaşmayı* kendine hedef edinmiş, sözcüğün bütün ortodoks yanıyla Ortaçağ; öte yanda Boccaccio, Petrarca ve Giotto'nun doğa-insan ekseninde yaşama geçirmeye çalıştıkları yeni olgular... Giotto'nun *Anna'ya Müjde*'sindeki iç mekan kurgusu (res. 55), *III. Heinrich İncili* ile *Goslar İncili* örneğinin *kurgulanmasıdır* aslında. İzleyici yönündeki duvar yok sayılınca, düzenleme *a priori* bir iç mekana dönüşür. Giotto altın sarısı zemini reddederken resim düzleminin (malzeme yüzeyi ile karıştırılmamalı!) önemini vurguluyor. Simgesel altın sarısı zemin yerine, özellikle de Arena Şapeli fresklerinde, açık mavi, vurgusuz bir alan boyamıştır. Giotto, bu açık mavi alana gökyüzünü belirttiğini gösterecek hiçbir şey koymaz. Ne bir kuş, ne bir manzara parçası...[7] Neden yalındır: çünkü bu düzenleme bir iç mekan resmidir ve tavandaki mavinin sürekli varlığının belirlendiği bir mekan bütünlüğü amaçlanmıştır.[8] Bu bakış açısını yakalayıp, yok sayılması gereken duvarı da yok sayınca ressam, hem ikonografik[9] hem düzenleme açısından pek çok sorunu bir çırpıda çözer. Yapının hem dışını hem içini *gösteren* bu anlayış, *III. Heinrich İncili* örneğine yabancı kalmazken; sedir, perde, sandık türünden nesneler *Goslar İncili* anlayışındaki bir iç mekan fikrinin olgunlaştırılmış ve rasyonel biçimde tanımlanmış öğelerine dönüşüyorlar. Böylelikle Giotto iç mekanı, Trecento *düalizminin* okunabildiği bir metne dönüşüyor.

Quattrocento, bu türden pragmatist ancak son derece resimsel çözümleri beğenmeyecek kadar *natüralist* bir çağ olarak belirir. Rönesans sanatçısına göre gösterilen her şey akla ve optik kurallara uygun olmalıdır. Aykırı örneklerin her çağda bulunabileceği gerçeğini bir yana bırakarak Antonello da Messina'nın *Aziz Hieronymus*'una bakalım (res. 56). Optik ve rasyonel kuralları uygulamakta kararlı bir sanatçı, kendini "yok sayılan duvar" *kabusundan* nasıl kurtaracaktır? Bunun ancak iki çözümü var görünüyor: ya bir-iki adım daha atarak mekanın içine dahil olunacak (izleyici olarak biz de sanatçının *peşinden gideceğiz* doğallıkla!) ve resimlenen iç mekan dışında yapıya ilişkin herhangi bir mimari öğenin gösterimi söz konusu olmayacak, ya da o duvar kemerli bir kapı ya da açıklık olarak benimsenerek rasyonel bir mekan tutarlılığı aranacak. Örneğimizde Antonello ikinci yolu yeğlemiş görünüyor. Ne var ki, doğa tutkunu Erken Rönesans ustalarını öndeki yok sayılan duvardan çok (sonuçta atılan bir-iki adımla o iş çözülebilir), arkadaki *yok sayılmaması* gereken duvar cezbetmiş görünüyor. İkili, üçlü ya da tek dikdörtgen pencerelerle açılan arka duvar (karş. Giotto), kanımca Rönesans resminin en belirleyici dinamiklerinden olan "doğaya açılma" olgusunun heves ve tutkuyla sergilendiği bir perdeye dönüşmüştür. Antonello her açıklıkta ayrıntıcı yeteneğini o denli sergiliyor ki, "doğa iç mekanın (mimarinin) rolünü çalıyor".[10] Yapıttaki mekansal düzenleme de *Quattrocento* ruhunu bire

bir yansıtmaktadır. Kesin kurallarla tanımlanmış mekan ve aksesuarlar, bize, 1450'lerin *studiolosunu* gösterirken Ortaçağ kilise babasını da "microcosmos"unda çalışan bir Rönesans hümanistine dönüştürmemizde yardımcı olurlar. Bu özellikleriyle mekan, erkeğin gizli alanı, gündelik yaşamdan çok çalışma ediminin mekanı olarak görülebiliyor.[11]

Doğanın, başarılı bir iç mekan kurgusunu gözden kaçırtacak kadar tutkulu betimlenişine en tipik örnek, hiç kuşku yok ki, Jan Van Eyck'ın *Şansölye Rolin Madonnası* adlı yapıtıdır. Böylelikle, hem iç mekanın verilişi hem manzaranın (doğaya açılma) betimlenmesi açısından *ne plus ultra* bir durum ortaya çıkıyor.[12] Rönesans iç mekanının manzarayla "flörtü", belki en başarılı biçimde bu yapıtta görülür; ancak hemen her resim, bu gerçeği kendine özgü biçimde görselleştirir. Özellikle Wölfflin'in art arda gelen düzlemler fikrine bağlı olarak düzenlenmiş, ön-planda karşılıklı duran iki figürün yer aldığı örnekler anımsanmalıdır. "Aziz Luka Meryem'in Resmini Yapıyor" izleği, bu düzenlemenin ve yukarıda sözünü ettiğimiz "flörtün" çarpıcı örneklerini barındırır (Bouts, R. v. d. Weyden).

İç mekanın bir *studiolo* biçimindeki İtalyan kavrayışının (Antonello) karşısına Kuzey simgeciliğiyle tanımlanmış, özel ve yine "mahrem" farklı bir iç mekan koyalım. *Arnolfini Evliliği* (res. 57) Flaman'da yaşayan bu İtalyan çiftin (Giovanni Arnolfini ve Giovanna Cenami) özel odasını yine çok özel bir tören nedeniyle gözlerimizin önüne seriyor.[13] Jan van Eyck'in perspektif kavrayışını[14] gözler önüne seren mekan, yoğun simgesel anlamlarla yüklü nesneleri barındırıyor. Panofsky ressamın bize gösterdiklerini "Tanrı'nın dünyaya bakış biçimi" olarak yorumlarken her bir ayrıntısında son derece berrak ve net tanımlanmış bu iç mekandan yola çıkıyordu. Bu ikili portre, simgeciliğin sergilenmesi uğruna nesnelere ve ayrıntılarına gösterilen önem, arka duvardaki ayna ve içerdiği görüntüler[15] yoluyla artık bir boy portresi olmaktan çıkıyor, yoğun yan anlamlarla yüklü sıradan eşyaların sergilendiği bir salona, demek ki bir iç mekana dönüşüyor.

Konunun açık havada ele alınmadığı her resim, genel anlamıyla bir iç mekan sunar. Ancak, olgunun bir resim biçimi olarak tutarlılığa kavuşması için 17. yüzyıl Flaman sanatının doğuşunu beklemek gerekecektir.[16] Tür ressamlığının gelişimine bağlı olarak iç mekan, *sui generis* bir resimleme biçimi olmuştur. Terborch, de Hooch, Metsu, Steen, Vermeer gibi ustalar gündelik yaşama ilişkin kesitleri bütün ayrıntısı ve düşselliğiyle gözler önüne sermişlerdir.

17. yüzyıl Flaman sanatçıları tür ressamlığında o kadar uzmanlaşmışlardı ki, ölü-doğa, manzara, iç mekan ayrımı, kaba bir sınıflama olmaktan öteye gitmemektedir. Ölü-doğa söz konusu olduğunda kimi çiçekli ölü-doğalarda (Bosschaert), kimi deniz ürünlülerde (B.v.d.Ast); manzara söz konusu olduğunda kimi deniz ve liman resimlerinde (J.v.Goyen), kimi kara görünümlerinde (Ruysdael, Hobbema), kimi kış manzaralarında (Averkamp); iç mekan söz konusu olduğunda kimi han sahnelerinde (Steen), kimi imgelerden arındırılmış yalın duvarlarıyla Protestan kilise içlerinde (Saenredam, de Witte), kimi kavga eden köylülerde (Brouwer), kimi müzik yapan çift resimlerinde (Terbrugghen) özellikle tercih ediliyordu. Uzmanlaşma o düzeye varmıştı ki, kadife ya da atlas kumaş üstünde özellikle Terborch ve Metsu söz sahibi olmuşlar; ancak ikisi de malzemeye farklı teknik ve anlayışlarla yaklaşmışlardı. Gündelik yaşama ilişkin bütün bu resimsel dünya, manzara bir kenara bırakılacak olursa, bir yanda da dünyasal nimetlerin boşluğunu gösteriyor; yapıtlar çeşitli simge ve alegorilerle ahlaksal bir nitelik kazanıyordu.

Flaman sanatındaki simgecilik daha 15. yüzyılda gelişmişti. Bir yüzyıl sonrasının "Meryem ve Çocuk İsa" resimlerinde ön-planda yer alan meyvelerin 17. yüzyılda saklı anlamlar içeren "vanitas"lara dönüşmesi gibi,[17] iç mekan simgeciliği de bu örneklerden beslenmiştir. Ayrıca, 17. yüzyıl Flaman iç mekan resimleri, tıpkı Brueghel'in ünlü yapıtı "Hollanda Atasözleri"ndeki gibi, çeşitli deyişlere ve dönemin popüler sözlerine dayanır. Jan Steen'in 1663'te boyadığı ve iç mekanın sunuluşu açısından Antonello'nın yapıtını anımsatan *Sabah Tuvaleti*'nde masanın üstündeki mücevher kutusu ve mumda, dönemin "vanitas"larının aranan nesnelerini görürüz. Ancak bu ikisi, yapıtın genel bildirisi doğrultusunda anlamını dönemin popüler bir deyişinde bulan nesneler olarak beliriyor: "Ne karanlıkta inci alınır, ne de geceleyin aşk aranır". Üstüne üstlük; kızın çorabını giyiyor oluşundan onun bir fahişe olduğunu çıkarsamak için ise, çorabın Hollanda argosunda kadın cinsel organı anlamına da geldiğini bilmek yeterlidir.[18] Benzer bir durum, van Mieris'in 1658 tarihli *Genelev Sahnesi* (Mauritshuis, Den Haag) adlı yapıtında görülür. Arka planda çiftleşen köpekler, o dönem Flaman'ında çok gözde olan İtalyan kaynaklı bir deyişin görsel imgelere dökülüşüdür: "İşte hanımı, işte köpeği"![19]

Flaman iç mekan resimlerindeki yan-anlam dünyası, bir dönem için oldukça ilgi derlemişti. Sözgelimi, Terborch'un "Baba Öğüdü" başlığıyla bilinen ünlü yapıtının serüveni, Flaman iç mekan resimlerinde-

ki zengin anlam evreninin yorumlanışındaki sorunları gözler önüne serer (res. 58). Ustanın yapıtının 18. yüzyılda bir kazıma kopyasını yapan sanatçı, adamın elindeki parayı dikkate almadan (belki de resmin bir önceki sahibinin konuyu utanç verici bulmasından ötürü parayı sildirmesi nedeniyle onu gerçekten görememişti kazıma sanatçısı) işini gerçekleştirir ve kendi yapıtına "Baba Öğüdü" adını verir. Para öğesi devre dışı bırakıldığında mekan örgüsü ve düzenleme, konuyla o kadar örtüşür ki, Goethe resimden kaynaklanan bir novella bile kaleme alır.[20] Çağımızın resimlerde saklı anlamlar arayan "ikonografik gözü" için Flaman iç mekan resimleri, hep, iştah kabartan bir alan olmuştur. Ne var ki, günümüzde bu resimleri belki de Hegel'i büyüledikleri yönleriyle ele almak, olgu ve tutumları *tanımlama* sanatı açısından değerlendirmek yeniden önem kazanıyor.[21]

Bu açıdan bakıldığında da Flaman iç mekanı zengin bir malzeme sunar. Bir Flaman evinin içini, "annenin çocuğunun saçını taraması" gibi son derece sıradan bir olayı, çalgı, giysi, kadife masa örtüsü gibi "renkli" nesneleri heyecan uyandırıcı bir biçimde tanımlamayı Hegel gündelik yaşam kesitlerinden *ideal* sanatsal dünyalar yaratmak olarak görmüştü. Flaman'ın bu "altın çağı", onun "milletlerin tarih sahnesindeki rolünü" sorguladığı tarih anlayışı açısından da önem taşımaktaydı.[22]

Flaman iç mekanına bu kavrayış içinde gündelik yaşamın bire bir yansıması olarak baktığımızda birbirinden ilginç örnekler karşımıza çıkar. Bunlar arasında, daha çok kilise içi resimleriyle tanınan Emmanuel de Witte'nin *Virginal Çalan Kadın* adlı yapıtı, iç içe geçmiş (iç) mekanlarıyla gösterim sorununa farklı bir yanıt getiriyor (res. 59). Dönemin tipik mekan kurgularından biriyle karşı karşıyayız. Sağda virginal çalan kadın bize sırtı dönük gösterilmiş. Duvarda asılı ayna, yine de onun yüzünü göstermiyor ve modelin anonim niteliğini değiştirmiyor. Soldaki yatakta yatan adamın çıkarılıp kanepeye atılmış giysilerinden onun bir subay olduğunu anlıyoruz. Yer karoları, avize ve öteki nesnelerle gündelik yaşamdan sakin bir kesit gözler önüne serilmiş. Bu kadarı bir iç mekan gösterimi için yeterlidir; ve böylesi bir kavrayışın sayısız örneği bulunmaktadır. Ne var ki, açık kapıdan bir başka (iç) mekanın gösterimi (o mekanı ise duvardaki harita *belirliyor*. Aynı avizenin orada da yinelenmiş oluşu, zaten her çizgisinde egemen olan güçlü bir perspektif arzusunun taçlandırılmasından başka bir şey değil!), oradan bir hizmetçinin temizlik yaptığı bir başka mekana geçiş; derinlik verme çabasının yüzeysel bir gösterimi olmaktan çıkıyor. Yapıt, gösterim sorunları açısından "içeriden içeriye bakış" türünden,

daha çok eklemlenmeli bir mantığı gündeme getiriyor. De Witte'nin yapıtı, açılan kapılarla art alanların (başka iç mekanların) gösterimi sorununa kompleks ve bir o kadar da rafine çözümler sunuyor.

İç mekanın gösterimi konusunda sanatçının (ve de izleyicinin) duruş noktasının, iki tane olduğu, şimdiye kadar gördüğümüz sınırlı sayıda örnekte bile belirdi. Ressam, birinden birini yeğlemelidir. Ya bir-iki adım atarak mekanın içine iyice girecek (van Eyck, Terborch, de Witte), ya da içeriye "dışarıdan" bakacaktır. İkinci tutumla davranan sanatçı Rönesans öncesine ait dile sahipse yapıyı dıştan gösterip bir duvarı yok saymakta sakınca görmeyecek (*III. Heinrich İncili* ustası, Giotto), ancak natüralist bir ressamsa farklı teknikler/oyunlar deneyecektir. Bunlardan biri, resimlenen mekanın "dışındaymışız" (hep birlikte!) izlemini vermek için kemerli açıklık kullanmaktır (Antonello). Belki de daha sanatsal ve Barok bir motifin en tipik örneğini ise[23], bu tür resimlerin büyük ustası Vermeer'de buluruz (res. 60).

Aslında bir "Resim Sanatı Alegorisi" olan *Ressam ve Modeli*'nde Vermeer, her şeyden önce, Rönesans'ın karşılıklı duruş düzenini ("Aziz Luka ve Meryem" resimleri) kırıyor. Üstelik ressamı izleyiciye sırtından göstererek (iç) mekana yer karolarıyla da desteklenen karşı konulmaz bir derinlik katıyor. Artık "birbirini izleyen düzlemler fikri"nin çağı geçmiştir. Barok, yeni teknik ve motiflerle çalışmaktadır. Bunlardan biri de, tavandan sarkan ve sol kenara toplanmış olan perdedir. Antonello'daki kemerli açıklığa başvurmadan bu mekanın "dışında" olduğumuzu hissettiriyor bize Vermeer... Tıpkı bir tiyatrodaki gibi, perde kapandığında *gösterim* sona erecektir.

Bu gösterim biçimlerinin dışında, en azından klasik anlayış içinde, bir başka teknik ya da oyun yokmuş gibi görünüyor. Velazquez'in ünlü yapıtı olmasaydı, bu genel yargıları kabullenmek ne kadar kolay olurdu! *Las Meninas*, taşıdığı bildiri ve ideoloji açısından ne ölçüde bir iç mekan resmi sayılır, tartışılabilir (res. 61). Ancak hakkında bugüne kadar ciltler dolusu yayın yapılmış olduğu halde[24] içerdiği gizemin hala kendini hissettiriyor oluşu, yapıtın biraz da yukarıda sözünü ettiğimiz geleneksel duruş noktası anlayışına uymayışından kaynaklanıyor. Her şeyden önce, resimlenen mekan kurgusal değil; bunu biliyoruz. Bu mekan, Alcazar Sarayı'nın Velazquez'e atölye olarak tahsis edilmiş olan ikinci katında yer alıyor.[25] Velazquez'in öteki yapıtlarından da alışık olduğumuz üzere (*Las Lanzas, Las Hilanderas, Baküs Şenlikleri*), figürler ısrarla bize bakmakta ve varlığımızı onamaktadırlar. Bu, bizim resimsel mekanın dışında olduğumuzun kesin bir

bildirimidir. Ancak, pek çok ressamın doğa görünümleri yerleştirdiği arka duvara Velazquez, tanımı hayli tartışmalı bir nesne (tablo, ayna) koyarak yeni bir işlev yüklüyor. Doğayı gösteren o duvar, bu kez, bulunduğumuz mekanı gösteriyor.[26] Ancak, çok öznel bir biçimde, bir ikili portre ile! Demek ki, bulunduğumuz noktada yalnız değiliz ve belki de resimdeki figürler bize bakmaktan çok *onlara* bakıyorlar. Vermeer'in perdesi benzeri, garip bir işlev yüklenmiş olan devasa tuval[27], sanki, "dışarıdan" mekana bakanların imgesini barındırıyor (ya da barındıracak) izlenimi uyandırıyor.[28]

Bütün bu sorulara farklı yanıtlar verilebilir. *Las Meninas*, arka duvarda çok öznel biçimde[29] aynadan yansıyan görüntüleriyle Kral ve Kraliçe'nin simgelediği dünyasal güce karşı, resmi yaptığı tarihte daha henüz kendisine verilmemiş olan bir nişanı göğsüne koyma cesaretini gösteren sanatçının üstünlüğünü (*artes liberales*) vurgulamakla kalmıyor; bütün bunları dolaylı yoldan anlatırken mekan kurgusu ve "dışarının" *gösterimi* konusunda da aşılamaz bir "kült resim" haline geliyor.

Resimde iç mekan konusunu ele alacak her çalışma, eğer sıradan bir türler tarihi gibi davranmayacaksa, mekanın iki boyutlu düzlem üzerinde gösteriminin içerdiği sorunlarla da boğuşmak durumundadır.[30] Çünkü bu gösterim (yalnızca iç mekan değil, her resimsel konuda!) kendilerine özgü diller geliştirmiş olan iki büyük çağda farklı mantaliteler üzerine kurulmuştu. Bu diller ister *hiyerarşik* ister *naturalist* olsun, ikisi de, farklı tekniklere/oyunlara sahipti.

Burada "resim sanatı" tanımıyla hem Batı'yı hem Doğu'yu belirtiyorum. Doğu resmi de iki boyutlu düzlem üzerinde gösterim sorununu farklı bir biçimde ve iç-tutarlılığıyla çözmüştü. Tıpkı Batı'daki gibi, resmi oluşturan konu öğelerinin (sözgelimi figür, doğa, iç mekan, kutsal kişilikler) çözümlemeci bir yaklaşımla ayrı ayrı ele alınması, bu *sui generis* durumu ve tutarlılığı/tutarsızlığı gün ışığına çıkaracaktır. Minyatürün "gizemi", anlatılanlarda değil, anlatış biçiminde yatar.

E. Panofsky, *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe* (Çev. E. Akyürek), Kabalcı Yay., İstanbul.

Ortaçağ yapıtlarındaki öğelerin göstergesel değeri ve bunların örgütlenişi konusunda oldukça yararlı ve yakın tarihli bir inceleme için bkz. W. Kemp, "Medieval Pictorial Systems", *Iconography at the Crossroads* (Ed. B. Cassidy), Princeton University, Princeton, 1993.

Böylesi bir yorumlamada *beceriksizliğin* kime ait olduğu son derece açıktır.

Markos 2:1-12; Luka 5:17-26 (vurgulama benim)

S. Alpers, "Betimlemeden Yorumlama, ya da Las Meninas'a Bakış" (Çev. U. Tükel) *Dünya Kültürü*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1996.

P. Zucker, *Styles in Painting*, Dover, New York, 1963, 225.

Buna karşılık, o alan açık hava düzenlemesinin arkasında yer alıyor ve gökyüzünü belirtmesi isteniyorsa, usta *gereğini yapacaktır.*

B. Cömert, *Giotto'nun Sanatı*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1977, 74.

9 Sözgelimi, Yakup İncili'nde adı geçen hizmetçi Judit'i, iç mekana dahil etmeyip revaklı yan bölmede ip eğiren kadın figürü olarak göstermek olanağı doğmuştur.

10 Üstelik son derece güçlü bir mimari tanımına rağmen!

11 A. Betsky, *Building Sex. Men, Women, Architecture, and the Construction of Sexuality*, William Morrow&Co., New York, 1995, 81.

12 E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1958, 193.

13 Resmin ikonografik yorumu açısından Panofsky'nin *Early Netherlandish Painting*'indeki bölüm, hala geçerliğini korumakla birlikte yeni ve daha çok evlilik izleği üzerine kurulmuş bir yorum için bkz. L. Seidel, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. Stories of an Icon*, Cambridge University Press, 1993.

14 J. Elkins, "Did Jan van Eyck Have a Perspectival System", *Art Bulletin*, vol. XXIII, no. 1, March 1991.

15 Jan van Eyck, çağdaşlarının (kendisinin de) doğayı göstermek için kullandıkları art düzlemi, bu kez, ayna yoluyla ön-planı göstermek için kullanıyor.

16 Flaman *genre* ressamlığının doğuşunda toplum-sanatçı ilişkisi açısından bkz. A. Hauser, *The Social History of Art* (trans. by S. Godman), Routledge and Kegan Paul, London, 1952, 466.

17 Meryem resimlerindeki örtülü simgecilik ve 17. yüzyılın ölü-doğa simgeciliğinin gelişimi ve yorumu açısından bkz. I. Bergström, "Disguised Symbolism in 'Madonna' Pictures and Still-Life", *The Burlington Magazine*, c.xcvii, No.631-632, October-November 1955.

18 R.H. Fuchs, *Dutch Painting*, Thames&Hudson, London, 1978, 44.

19 *A.g.y.*, 46.

20 *A.g.y.*, 147.

21 S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the 17th Century*, The University of Chicago Press, 1983.

22 G.F. Hegel, *Estetik I* (Çev. T. Altuğ-H. Hünler), Payel Yayınevi, İstanbul, 1994, 152 vd.

23 Aynı motifi, çok başarılı bir tiyatro perdesi biçiminde Jan Steen de kullanmıştır: *İnsanoğlunun Yaşamı*, 1665, Mauritshuis, Den Haag.

24 T. Gautier'den Foucault'ya kadar sanat tarihçisi olsun olmasın pek çok yazar ve düşünürün sorguladığı yapıt hakkında eksiksiz bir kaynakça vermek apayrı bir çabanın ürünüdür. Burada yalnızca J. López-Rey'in gözden geçirilmiş *catalogue raisonné*'sinin son baskısını ve onun kaynakçasını önermekle yetiniyorum: J. López-Rey, *Velazquez*, Taschen/Wildenstein Institute, 2 vols, Köln, 1996.

25 J. Brown, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, Princeton University Press, New Jersey, 1978. Brown, yapıtında bu mekanı tartışıp tanımlamakla kalmaz; sarayın bu kanadını gösteren Juan Gomez de Mora'ya ait bir de dönem planını yayımlar (a.g.y. fig. 25).

26 Bunu *Arnolfini Evliliği* yapıtıyla Jan van Eyck da denemişti. Ancak o gerçekten optik kurallara uyarak aynada bir kapı ve eşiğindeki iki kişiyi göstermeyi yeğlemişti.

27 Boyutunun aşağı yukarı bugün Prado'da bulunan yapıta çok yakın olması, anlamsal açıdan hayli ilginçtir.

28 *Las Meninas*'ın mekansal kurgusu ve çözümlenmesi için bkz. B. Mestre Fiol, "La Familia de Felipe IV", *Academia. Boletin de la Real Acadeia de Bellas Artes de San Fernando*, no.51, Madrid, 1980, 127-181.

29 Bu uzun mekanda aynaya izleyicinin bulunduğu noktada -*dışarıda*- bulunan Kral ve Kraliçe'ye gelene kadar neden başka hiçbir figür yansımıyor?

30 Nitekim, Frankfurt'ta açılan son İç Mekan Sergisi nedeniyle hazırlanmış olan katalogdaki yazılar da bu sorunu irdeliyor. Özellikle bkz. A. Haverkamp, "Tür im Raum", *Innen Leben*, Hatje, 1998, 62 vd.

GÜNLÜK YAŞAMDAN YAPITA, YAPITTAN GÜNLÜK YAŞAMA ODA

Sanat tarihinde, özellikle de resim sanatında "oda" olgusunu konu alan bir yorumlama denemesi, *a priori* iç mekanın gösterim mantığına dayanmak durumundadır. Ne var ki, burada karşımıza, aslında gösterim mantığı ve kullanılan dilin yerlemleri açısından birbirlerinden ayrılmasa da, işlev ve anlatım olanakları açısından farklı birimler çıkar: salon, atölye, kilise-içi ve nihayetinde "oda"...

Bu anonim kimliğiyle oda bir balo salonundan, bir sanatçı atölyesinden, bir kilise nefinden ya da şapelinden ayrılıyor. Ancak, bu kez de ressamların onu işlevine (oturma odası, yatak odası, çalışma odası gibi) uygun biçimde tanımladıklarını görüyoruz. Kuşkusuz resim sanatındaki her mekan tanımı, yapıtı anlamlandırmaya yönelik etkili bir güçtür. Mekan tanımının simgesel bir değer olmaktan çıkıp natüralist anlamda etkili bir güce dönüşmesi *Trecento* ustaları yoluyla gerçekleşmişti. Bu noktada odanın da (mekanın) tıpkı insan figürü, doğa gibi "özgürleştiğini", kendi başına bir anlatım olanağı kazandığını görürüz.[1] Ortaçağ'da bırakalım odayı, bütünsel bir mimari betimleme bile -giderek bütün yerleşim birimi- simgesel ikonografinin pragmatik prangalarıyla tutsak edilmişti. Giotto, Padova'daki *Anna'ya Müjde* yapıtında (res. 55) bu tutsaklığı kırmak için önemli bir adım atar. Artık figürleri içinde barındırabilen bir mekandır Anna'nın odası... Ne var ki, tam içine girilememiş, dört duvarından biri yok edilerek "görünür kılınabilmiştir".

Çok değil 80-100 yıl sonra o adım atılır ve içeri girilir: betimleme mantığı ve resimsel gösterim açısından natüralist dilin gerekleri yerine getirilmiştir. Ancak bu kez mekan ikonografik açıdan belirleyici bir öğeye dönüşmektedir. Çünkü, Meryem'in doğumu bir iç mekanda, hem de varlıklı bir ailenin yatak odasında gösterilmelidir. Tersine davranış ikonografik kuralları altüst edebilir ve sahne "İsa'nın doğumu" ile karıştırılabilir. Resimsel gösterimiyle göndergesini tam olarak karşılayan mekan, artık dinsel ya da sivil belli amaçlara hizmet etmektedir. Rönesans, iç mekanı, bu bağlamda odayı da çoğunlukla ülküsel bir yaklaşımla değerlendirmiştir. Dürer'in ve Antonello da Messina'nın Aziz Hieronymus'u gösteren yapıtlarında ve pek çok benzeri örnekte, oda bir Rönesans hümanistinin *studiolosudur* (res. 56). Bu mekansal tanım anlamını, Ortaçağ skolastiğine yanıt olarak Neo-Platonist düşüncede bulur. Bu odalar, birer "fildişi kuledir" artık... Onu anlamlandıran bireyin niteliğini (*micro cosmos*) güçlendirecektir; bu yüzden de "şanına uygun biçimde" tanımlanmalı ve donatılmalıdır. Rönesans prens ve sanatçılarının odalarını (biraz daha büyük ölçekte salonlarını) bir ölçüde küçük bir müze olarak algılayan günümüz kavrayışı, hiç kuşku yok ki, onu anlamlandıran bireyin niteliğinden alıyor esinini...

Her türden Rönesans odası, sanatçısının düşün dünyasında, söz söyleyen bir anlatım aracına dönüşür. O kadar ki, bazı yanılsamacı oyunlarla izleyicinin mekanın dışını da görmesi sağlanır (P. Christus ve Q. Mesyss'in "Tefeci" yapıtlarındaki dış-bükey aynalar ve "gösterdikleri"). Betimleme mantığına ilişkin bu "küçük" oyunlar, zaman zaman dinsel ve töresel bir nitelik de kazanırlar. Örneğin Jan van Eyck'ta yatak odası (res. 57), bir yandan saygın bir toplumsal antlaşmanın (evlilik) kozasıdır; bir yandan da içerisi/dışarısı, olay-tanıklık türünden karşıtlık ve süreçlerin oyun bahçesidir.[2]

Mekanın (odanın) düşünsel ve dinsel açıdan anlatım aracına dönüşmesi, belki bir bakıma onun anonimliğini zedeler gibi görünüyor. Bu noktada, sanat tarihinde genel kabul görmüş bir yargıyı sorgulamakta da yarar görüyorum. Rönesans, düşünsel arka-planındaki bütün "özgürleştirici" parametrelere rağmen, gerek betimleme mantığı gerek ikonografik dil açısından belli kalıpları dayatmaktaydı. Bu bağlamda bir "tacirin", bir "düşünürün", bir "sanatçının" odası, tıpkı İncil sahnelerinin gösterim kuralları gibi, belli kurallarla tanımlanıyordu. Kaldı ki, ikonografik açıdan sıra dışı örneklerin en az olduğu çağdır Rönesans... Bu alanda, Ortaçağ bile neredeyse daha "kafa karıştıcı" örneklerle doludur. Bu türden bıkıp usanmaksızın yinelenen kalıplar, anonimliği zedelemek bir yana sanki desteklemektedir.

Batı sanatında Rönesans'ın sıkı kurallarına isyanın başladığı maniyerist dönemle birlikte daha "gerçekçi" mekan tanımları da karşımıza çıkar. Sözgelimi Caravaggio, dinsel konularda bile taviz vermez bir "gerçekçidir". Kirli ayaklı azizler, kaba-saba köylüler (bu, Aziz Matta bile olabilir!), idealizmden uzak dinsel kişilikler, görkemli bir gölge-ışık karşıtlığı içinde yerlerini alırlar. Rönesans'ın stüdyo ışığıyla aydınlanan "yapma" mekanları, artık mum ve kandillerin mütevazı ancak "gerçek" ışığıyla kuşatılmaktadır. Görsel açıdan güçlü bir tinsellik sunan bu görünümler, bir yandan da panteist dünya görüşünü desteklerler. Koyu bir karanlığa gömülmüş odalarda (mekanlarda) kimi noktalar öylesine aydınlatılmıştır ki, oda bir tünele, ışıksa ucundaki

aydınlığa dönüşür. Bu şaşırtıcı gölge-ışık oyunları, kilisenin insan üzerindeki gücünü göstermektedir bir yerde... Şaşıracak, büyülenecek ve imanla dolacaktır insanoğlu (bu süreç, pekala tersinden de okunabilir). Bunun için de mekan (resimde ya da doğrudan yapının içinde!), hiç olmadığı kadar dışavurumcu kılınmalıdır. Bu plastik değerleri müzik, yaklaşık bir yüzyıl sonra ani susuşlar ve cresendolarla karşılayacaktır.[3] Rembrandt'ın yapıtlarında bu anlayışın ruhsal açıdan "içedönük" yanını görürüz (res. 62). Bu bağlamda, Hadjinicolaou çok yerinde bir alıntı yaparak sözü Max Weber'e bırakır: "Derin ruh huzurunu sağlamak için bireyi susturmak gerekir; Tanrı'nın kelamı ancak böyle bir ruh huzuru içinde işitilebilir."[4] Rembrandt'ın yapıtında salt birey susmaz, mekan da öznel bir aydınlatmanın bütün görkemine rağmen bu susuşun vazgeçilmez bir parçasına dönüşür.

Odanın betimlenmesi bağlamında Rembrandt'ın yapıtları belki eşsizdir; ancak 17. yüzyıl Flamanı, odayı daha çok kendi ikonografisi içinde değişmez tanımlamalarla değerlendirir. Terborch, de Hooch, Steen, Metsu, giderek Vermeer'de oda, "tinin beliriminin" (Hegel) en samimi parçasıdır artık... Orada alınıp satılır, yiyip içilir, mektup yazılır ve okunur, müzik yapılır, kısacası eğlenilir (res. 58, 59). 17. yüzyıl Flaman sanatında Hegel'i büyüleyen de budur işte. Flaman iç mekan ressamları, hiçbir görkemi olmayan bu mekanları anonim nitelikleriyle ele alırken, Rembrandt "karanlık tünelleriyle" bize bireyin içedönük yapısını ve derin susuşunu gösterir. Böylelikle oda, biçemsel anlatımı destekleyen, resimdeki figürleri ortadan kaldırsak bile Barok sözünü söyleyen bir öğeye dönüşür.

19. yüzyılın ortalarına kadar oda, ya konuların şatafat ve debdebesini destekler (Rokoko) ya da yalın biçemin (Klasizm) varlığını duyurmak için iyice gözden yiter. David'in yapıtında (res. 63) "olması gereken oda" bilinçli biçimde "gösterilmemiş"; figürün çevresi denebilir ki bir fotoğraf atölyesinin kimliksizliğine teslim edilmiştir. Nasıl bir mekanda yaşamaktaydı (ya da poz vermekteydi) Madam Récamier? İlkçağ estetiğinin her noktasında kendini duyurduğu ayaklı şamdan ve gelecekte modelin adıyla ünlenecek kanepeden başka hiçbir şey yok burada! Klasizmin bu denli yalın kavranışı, "konumuzu yok sayıyor" sanki.

20. yüzyıl başında Dışavurumcular için her mekan birer "Dr. Caligari Odası"dır". Ana izleği belirleyen renk ve çizgi, aynı yaklaşımla duvarları, döşemeyi, eşyaları da tanımlar. Ne de olsa ikonografi çağı kapanmak üzeredir ve oda, bundan sonra artık eskisi gibi figürleri çev-

releyen bir alan olmayacak, resim düzleminde natüralist yerlemlerinden (rakursi, perspektif, gölge-ışıkla sağlanan) koparılmış alan parçacıklarına dönüşecektir. Münter, Kandinsky ve aynı sanat çevresinden Erma Bossi'yi bir masa çevresinde oturuyor gösterirken odayı Dışavurumcuların gözde renkleri sarı ve kırmızı ile tanımlıyor (res. 64). Mekana yayılan öteki nesneler ise (tablolar, tabaklar, vazolar) şimdiden geleceğin soyut formlarının habercisi gibiler.

Çağımızda figür, mekan, doğa tanımlarının natüralist dilden kurtulup bir başka gerçeklik yolunda –neredeyse inanılmaz bir biçem çoğulculuğu içinde- betimlenmesinin ardından önemli tersyüz etme gerçekleşir. Eskiden içinde yaşadığı mekanı yapıtlarına aktaran sanatçı, artık yapıtlarının (ya da biçeminin) mekanını yaratmaktadır. Şimdi mekan Schwitters'in *Merzbau*'larında (res. 65) bir tür "bildirgeye" dönüşebildiği gibi; Mondrian atölyeleri (Paris ve New York) ve Dessau'daki *Meisterhauser* örneklerinde ise, biçeme koşut sanat yapıtına dönüşür (res. 66). Schwitters, *Merz resimlerinden* sonra gerçekleştirmişti bu üç boyutlu mekansal düzenlemeleri. Kuşkusuz bunlar da içine girilip dolaşılabiliyor, üç-boyutlu bir kavrayış içinde tüketiliyor. Ancak o kadar... Günümüzde *Merzbau*'ların replikalarının sergilenmesi ve gezdirilmesi bu nedenle olanaklıdır. Oysa Mondrian, mekanını (atölyesini) düpedüz resimlerine dönüştürmüştür. Güçlü bir zihinsel denetimin ürünü olarak vardığı noktada -evrenin bütün dengesini yatay/dikey karşıtlığında kurmak- *bu* sanatçının başka nasıl davranması beklenirdi ki?

Yüzyıllardır yaşanan mekanlar tuvale aktarılmış, sıra tuvaldeki plastiğin mekanı belirlemesine gelmişti. Mondrian "resmin ancak yeni bir plastik dünyada mimariye bağlı olarak yaşam alanı bulabileceğini" söylerken aslında "modernist ressamın" en cüretli "görüsünü" dile getiriyordu.

Günümüz sanatçısı ise artık mekansal düzenlemelerinde ya da yerleştirmelerinde söylüyor sözünü (res. 67)... İster sanatçısı tarafından üretilmiş, ister ona verilmiş hazır bir mekan olarak oda, kimi zaman geometrik bir düzenlemenin kozasına, kimi zaman bireysel bir hesaplaşmanın mekanına, kimi zaman toplumsal belleğin müzesine dönüşüyor ve belki de bir bakıma Mondrian "haklı çıkıyor"!

---

1 Bkz. "Resimde İç Mekan ya da Resmin İç Yapısı".

2 Jan van Eyck'in bu çok tartışılan yapıtı için bkz: L. Seidel, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait.*

Stories of an Icon, Cambridge University Press, 1993.

3 Müzikteki "Barok" deyiminin zamandizinsel ve biçem açısından yanlışlığı için bkz. U. Tükel, "Barok Sanat ve 18. Yüzyıl Müziğini Adlandırma Sorunu", *Celal Esad Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri Bildirileri* (Yay. haz. B. Mahir), MSÜ, İstanbul 2000, 342-349.

4 Şurada N. Hadjinicolaou, *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi* (Çev. H. Spatar), Kaynak Yayınları, İstanbul 1998, 144.

YAZILAR KAYNAKÇASI

"Vergi Parası Üzerine İkonografik Bir Not", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, sayı 12, İstanbul, 1993-94.

"Batı Sanatı'nda Maria Magdalena'nın Kimliği Problemi ya da Kutsal Metinlerin Karşılaştırmalı Çözümlenmesi Zorunluluğu", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar* (Güner İnal'a Armağan), Hacettepe Üniv. Yay., Ankara, 1993, s. 523-542.

"Raphaello'nun Başkalaşım Yapıtı: Çözülen / Eklenen Gizler", *Antik&Dekor*, sayı 37 / 1996, s. 86-87.

"Türkiye'de İkonografi Araştırmaları ve *Bizans'ta Sanat ve Ritüel*", *Cumhuriyet Kitap*, 25 Temmuz 1996, sayı 336, s.10-11.

***

"Beyân-ı Menâzil'in Resim Dili Üzerine Bir Anlamlandırma Denemesi", *Türk Kültüründe Sanat ve Mimari* (Klasik Dönem Sanatı ve Mimarlığı Üzerine Denemeler), 21. Yüzyıl Eğitim ve Kültür Vakfı, İstanbul, 1993, s.190-205.

"Anadolu'daki Yoksulluk ve İç Sıkıntısı(!)", *Dünya Kültürü*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1996, s.129-132.

"Aslolan Görüntüdür. El Greco'nun *Toledoları* Özelinde Sanatın Tuzakları", *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Araştırmaları: Yıldız Demiriz'e Armağan*, Simurg Yayınları, İstanbul 2001, s.163-170.

"İmge ve Dizge: Osmanlı Minyatürünün Klasik Dili Üstüne Gözlemler", *Dipnot*, MSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, sayı 1, Yaz 2003, s. 91-100.

***

"Staalmeesters ya da Ne Çok Yakın, Ne Çok Uzak", *Dünya Kültürü*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1996, s.65-74.

"Natüralist Olmayan Betimleme Kiplerine İlişkin Gösterim", *Sanatın Ortaçağı. Türk, Bizans ve Batı Sanatı Üzerine Yazılar* (Haz. E. Akyürek), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 117-124.

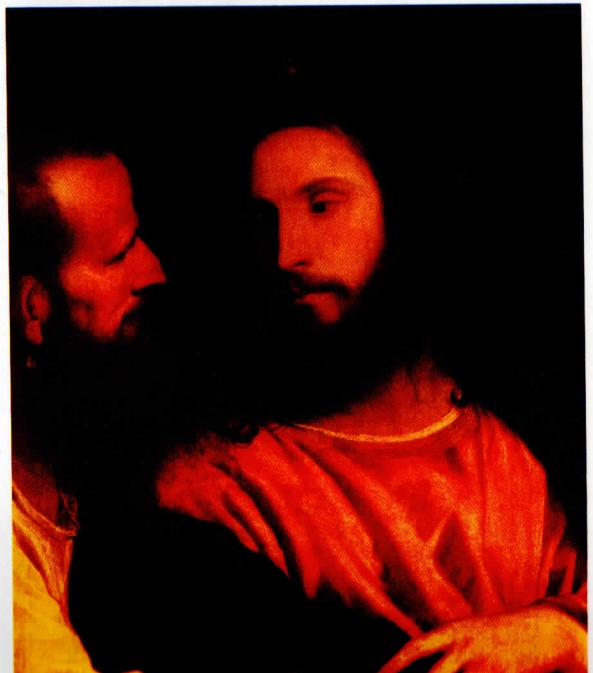
"Rönesans Resminde Çocuk İsa İmgesi", *Sanat Dünyamız*, sayı 71, yıl 1999, s.139-152.

"Resimde İç Mekan ya da Resmin İç Yapısı", *Arredamento Mimarlık*, 100+13, Nisan 1999, s.76-81.

"Günlük Yaşamdan Yapıta, Yapıttan Günlük Yaşama Oda", *Sanat Dünyamız*, sayı 81, güz 2001, s.173-178.

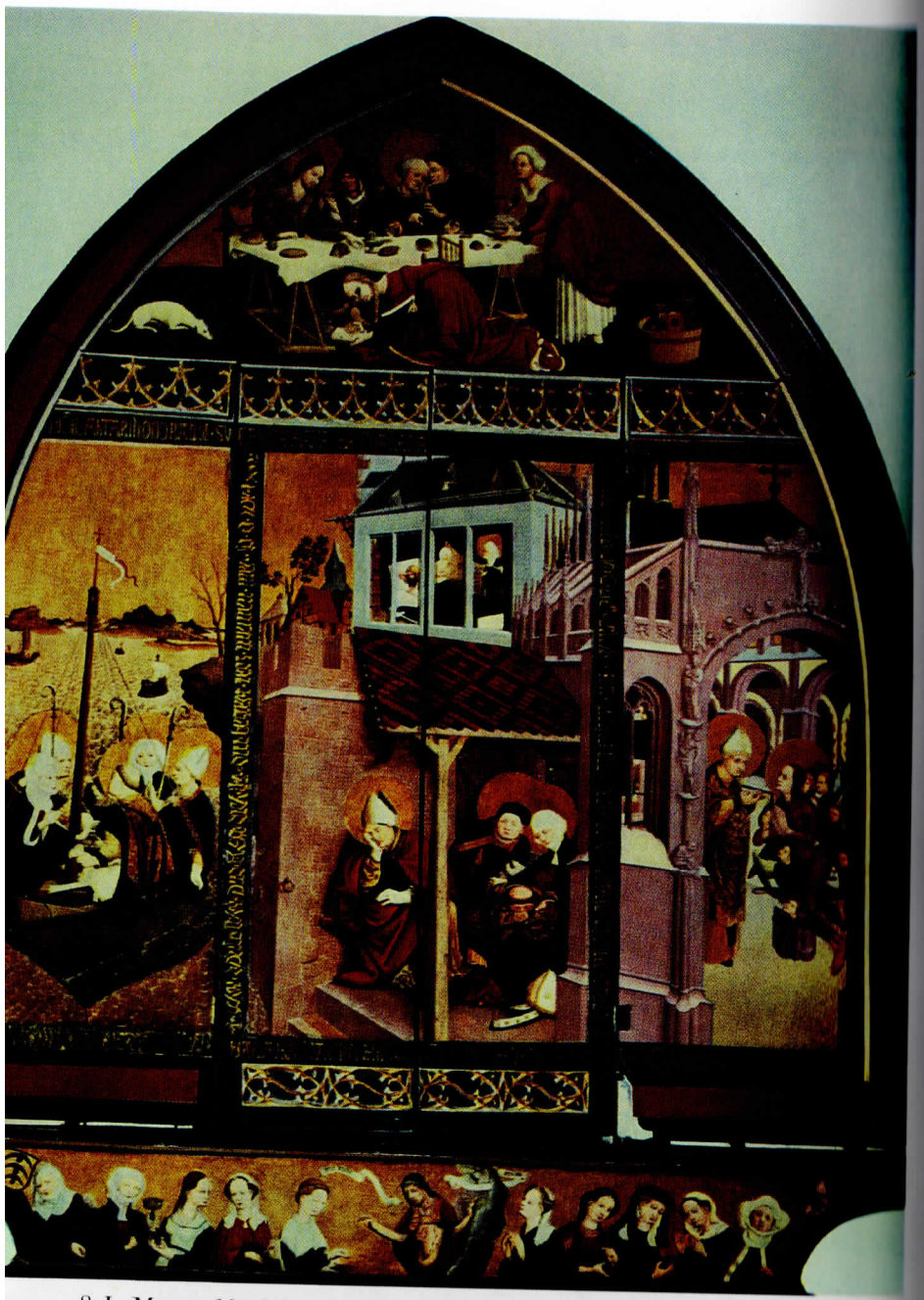
1 Masaccio, *Vergi Parası*, S. M. d. Carmine Kilisesi, Brancacci Şapeli, Floransa.

3 Mainz İncili, *Vergi Parası*, Schlossbibliothek, Aschaffenburg.



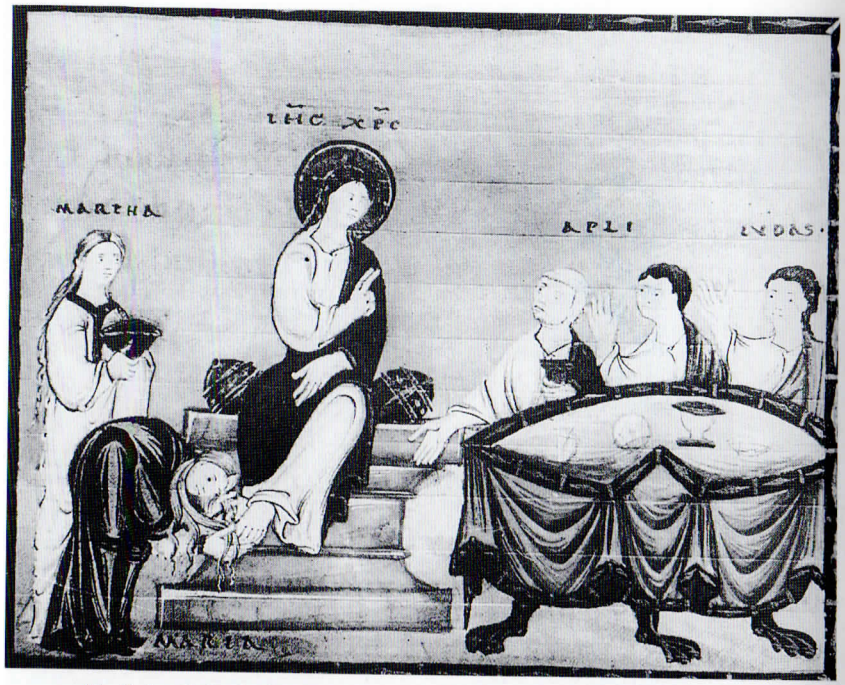
5 Rubens, *Vergi*, H. M. De Young Memorial Museum, Cal.

7 Tiziano, *Gloria*, Prado, Madrid.



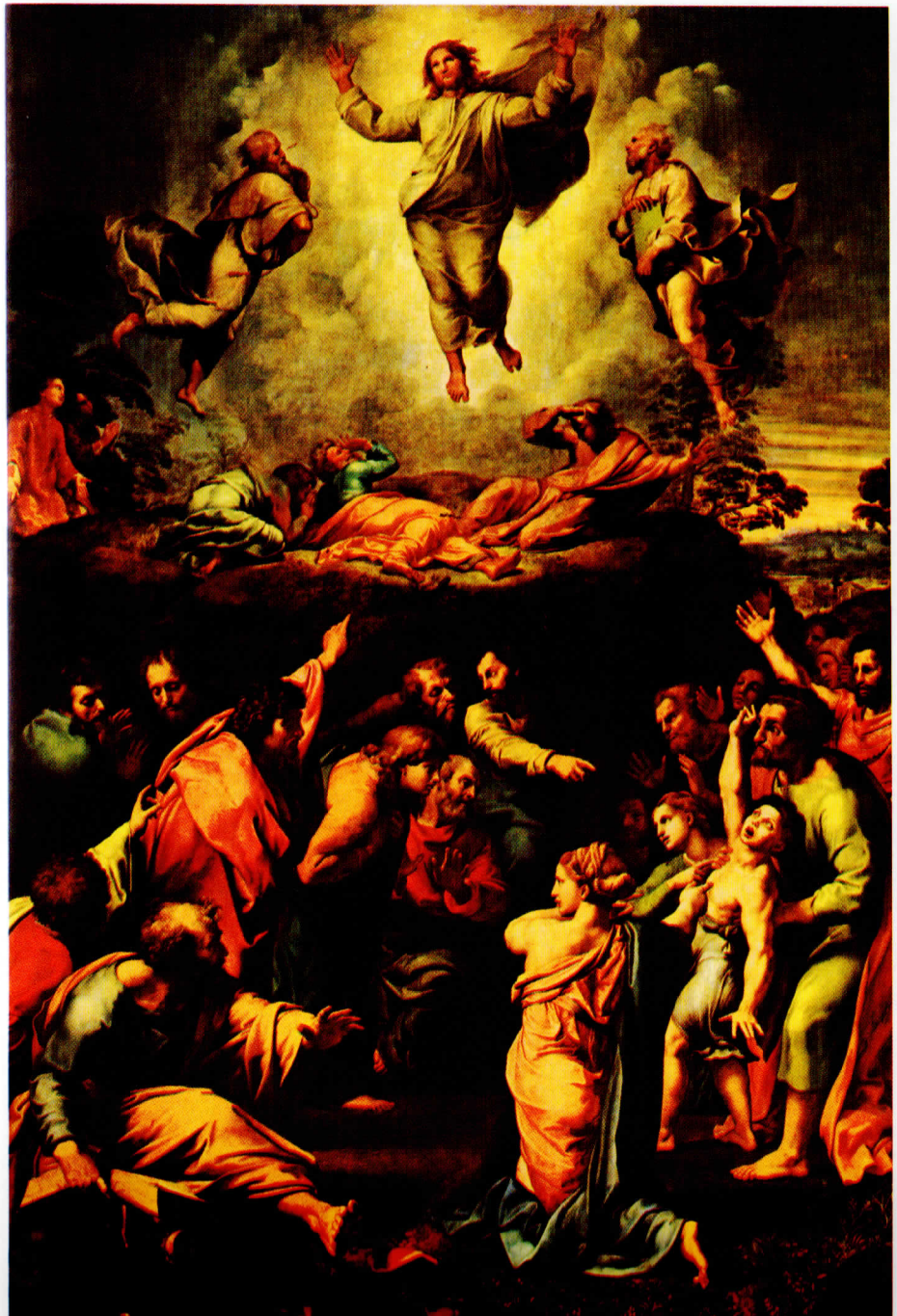
8 L. Moser, *Magdalena Altarı*, Magdalena Kilisesi, Tiefenbronn.

9 Giotto, *Noli me tangere*, Scrovegni Şapeli, Padova.



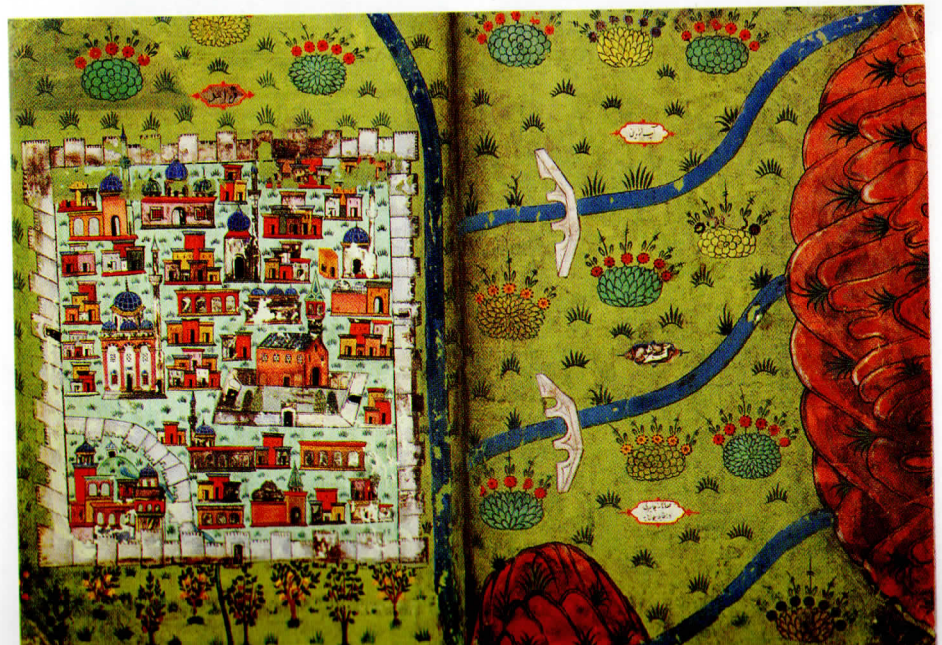
11 Egberti Codexi, *Simun'un Evinde Yemek*, Trier Devlet Kitaplığı.

Minyatür (Periskoplar Kitabı), *İsa, Maria ve Martha'nın Evinde*, Bavyera Devlet Kitaplığı.



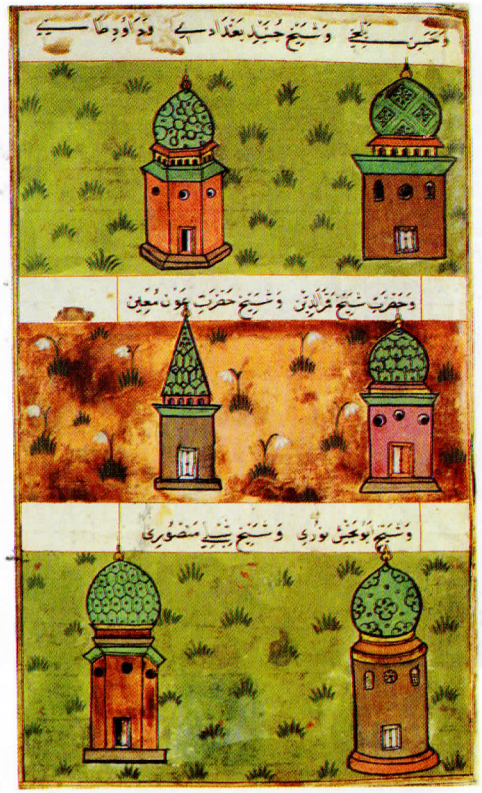
16 *Beyân-ı Menâzil (8b-9a)*, İstanbul Üniversitesi Kitaplığı, T 5964.

18 *Beyân-ı Menâzil (27b-28a)*, İstanbul Üniversitesi Kitaplığı, T 5964.

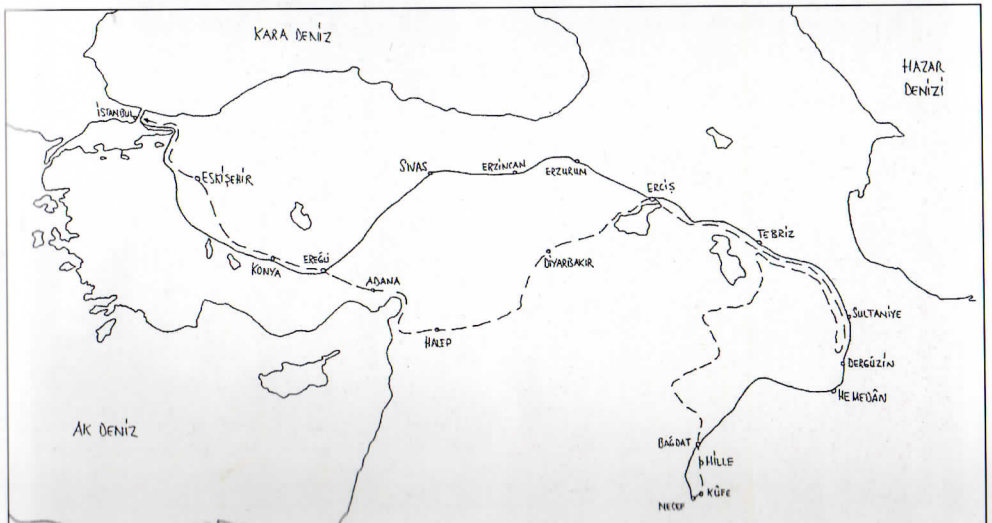


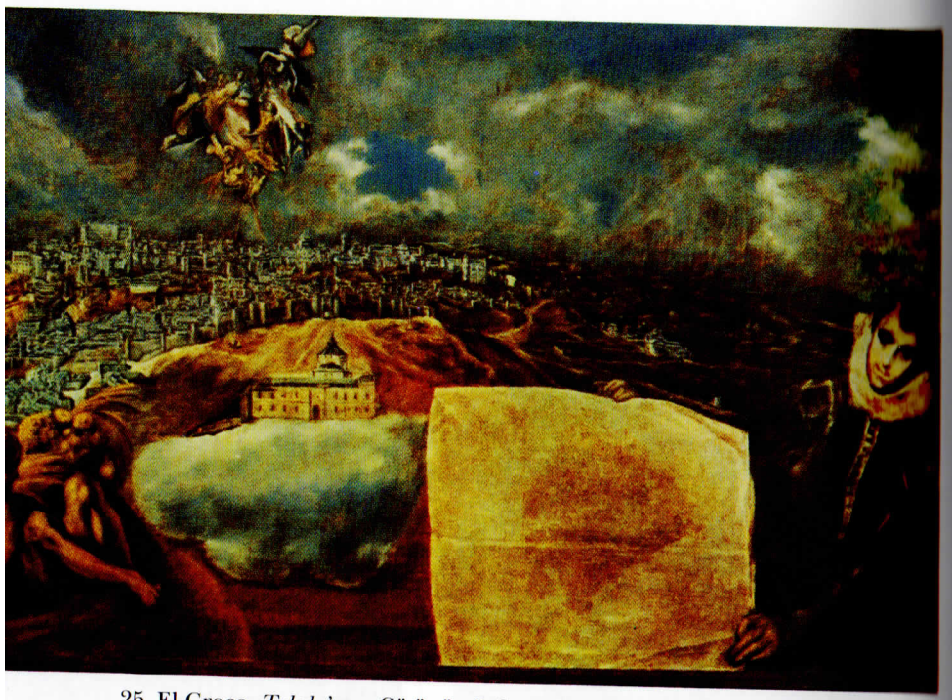
20 *Beyân-ı Menâzil (104b-105a)*, İstanbul Üniversitesi Kitaplığı, T 5964.

22 *Beyân-ı Menâzil (54b)*, İstanbul Üniversitesi Kitaplığı, T 5964.



23 *Beyân-ı Menâzil (55a)*, İstanbul Üniversitesi Kitaplığı, T 5964.



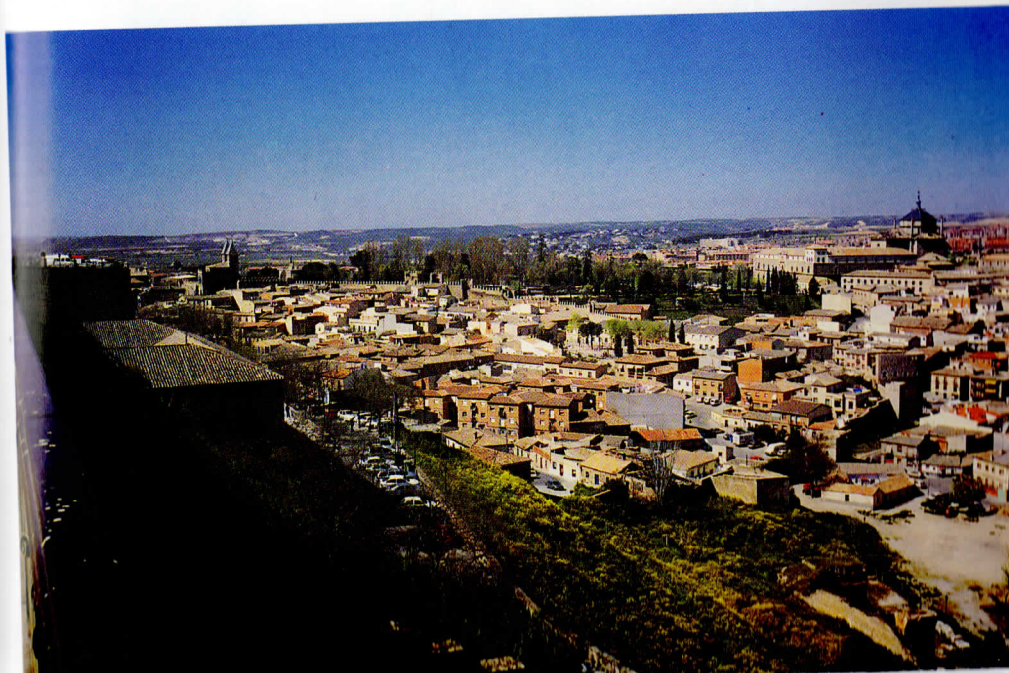


25 El Greco, *Toledo'nun Görünümü*, Casa del Greco,Toledo.

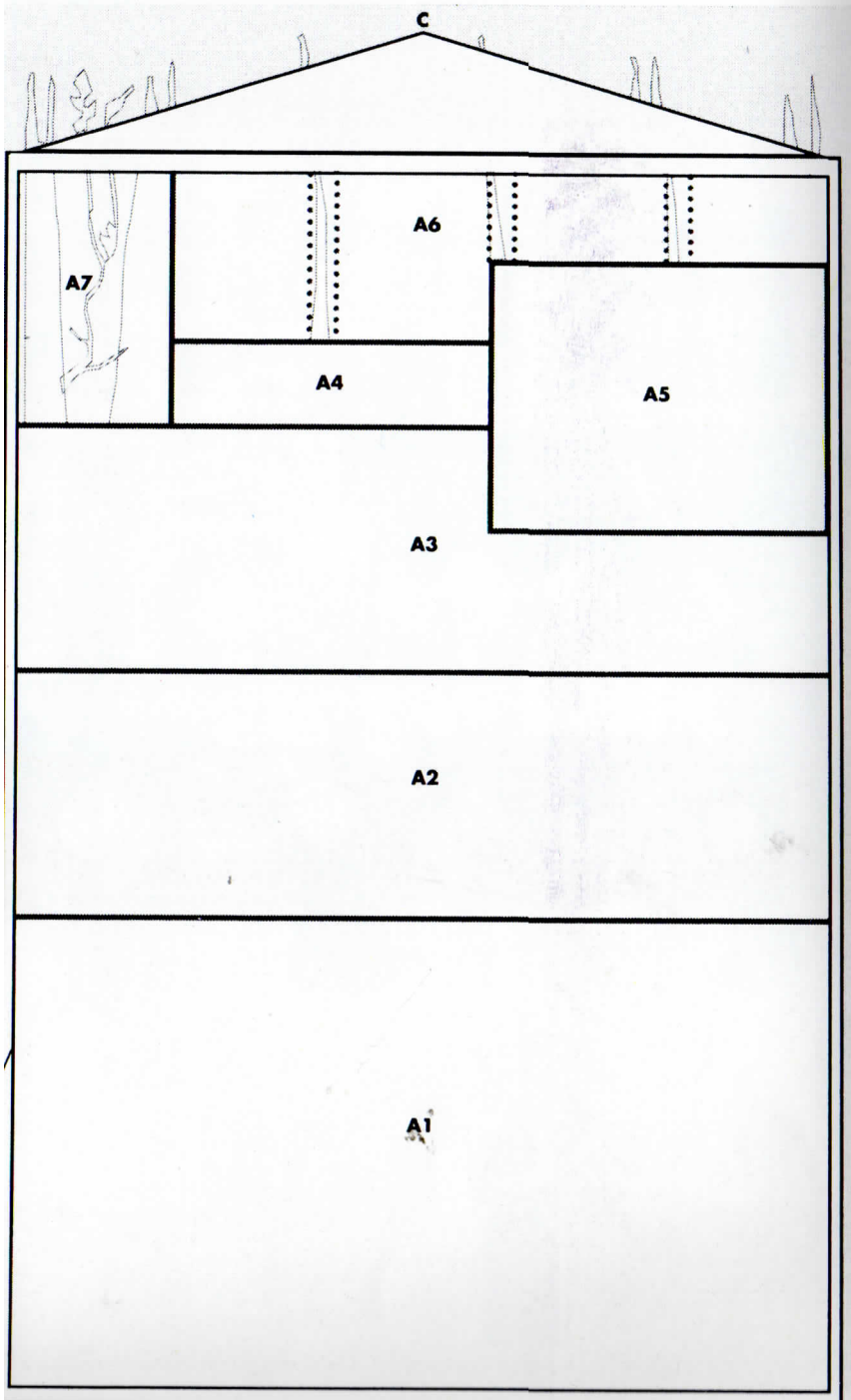
27 *III. Murad Surnâmesi*, Topkapı Sarayı Müzesi, H.1344.

29 Henri Cartier-Bresson, *Silifke 1965*, Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos Ltd.

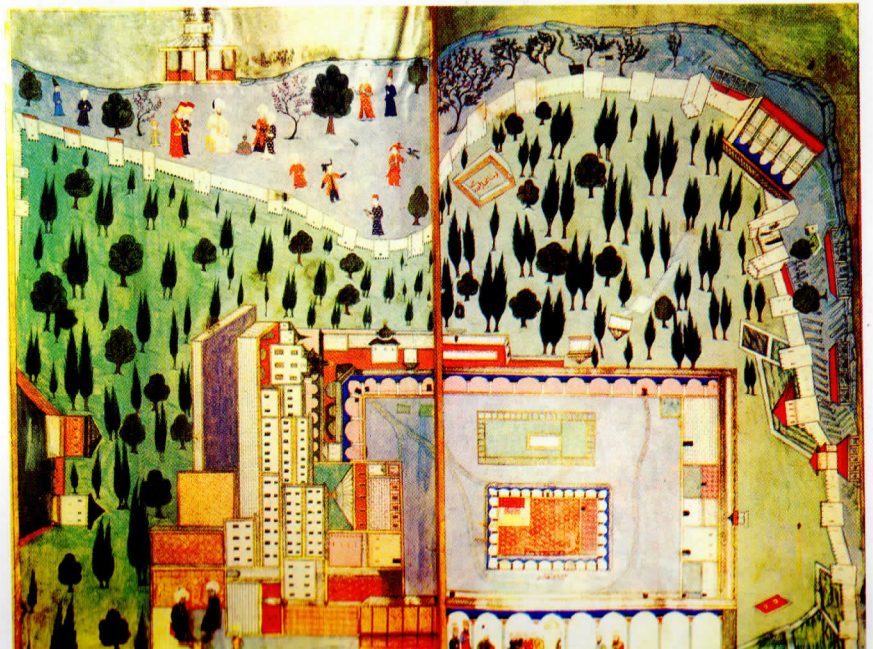
31 J. d. Tavera Hastanesi giriş cephesi, Toledo.

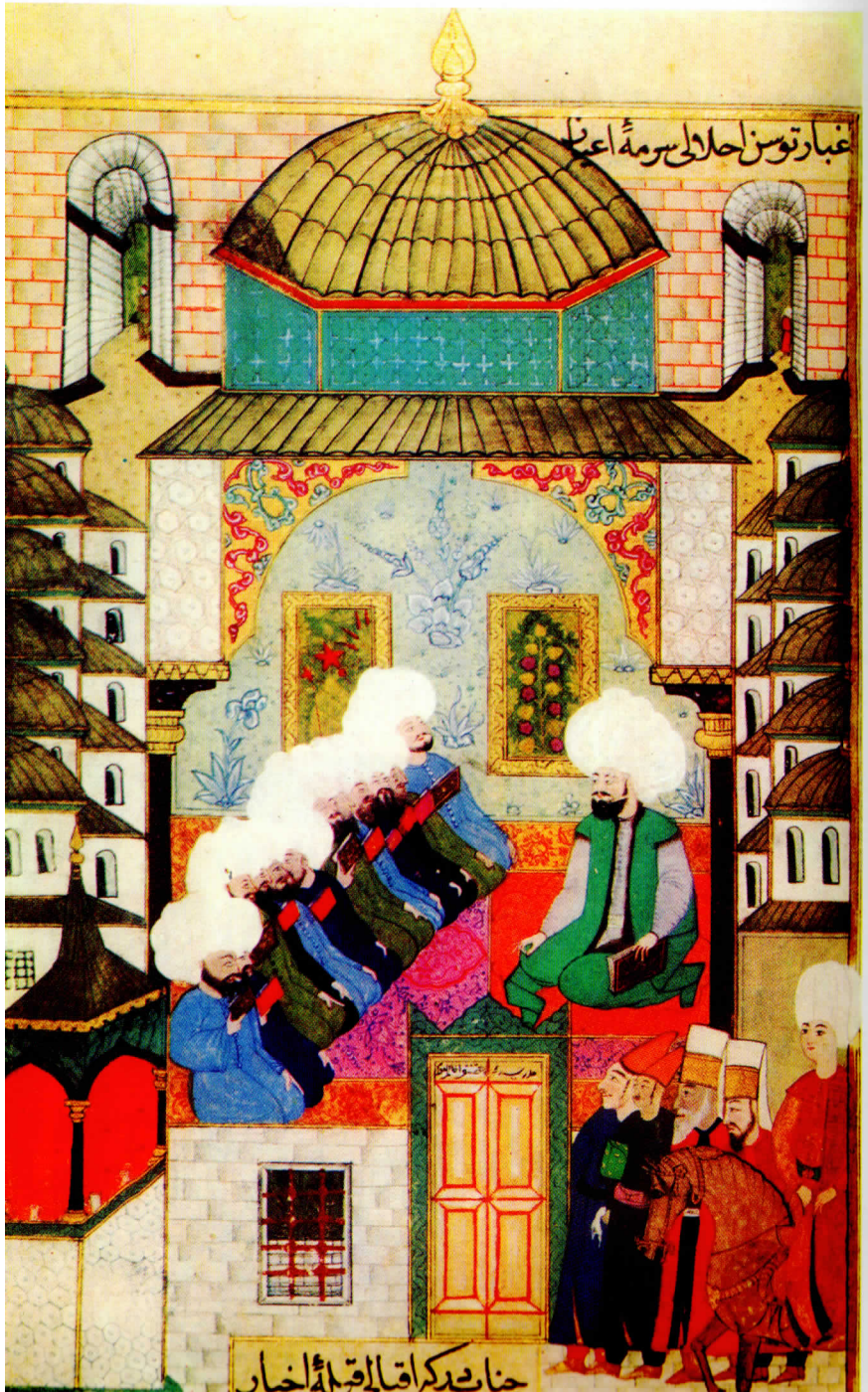


33 J. D. Tavera Hastanesi, arka cepheden bakış.



37 *Tuhfet el Ahrar,* Meleklerin Eğlencesi, Topkapı Sarayı Müzesi, R.914.

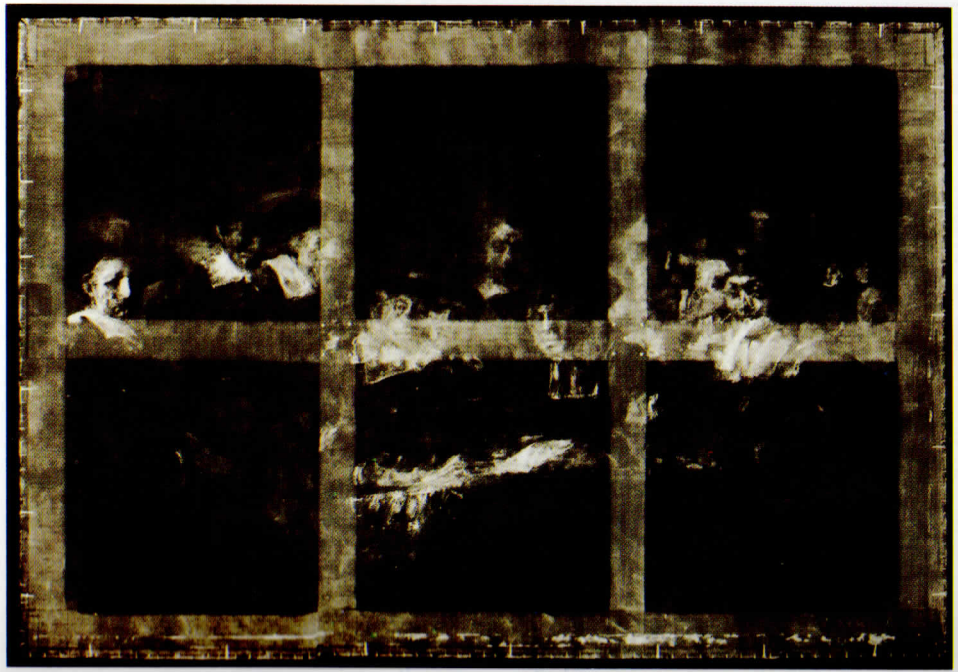




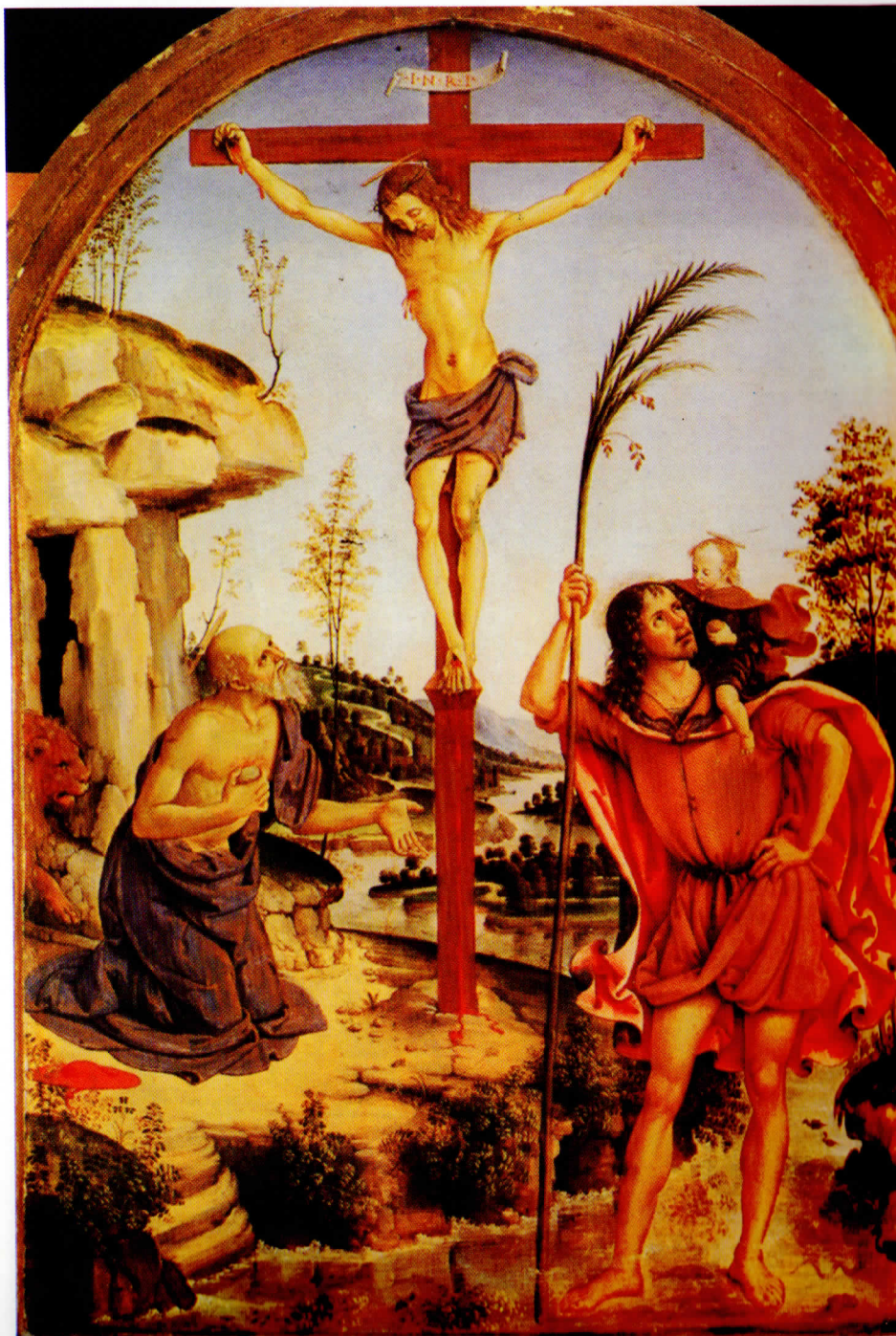
40 G. tot Sint Jans, *Vaftizci Yahya'nın Kemikleri*, Kunsthistorisches Museum, Viyana.

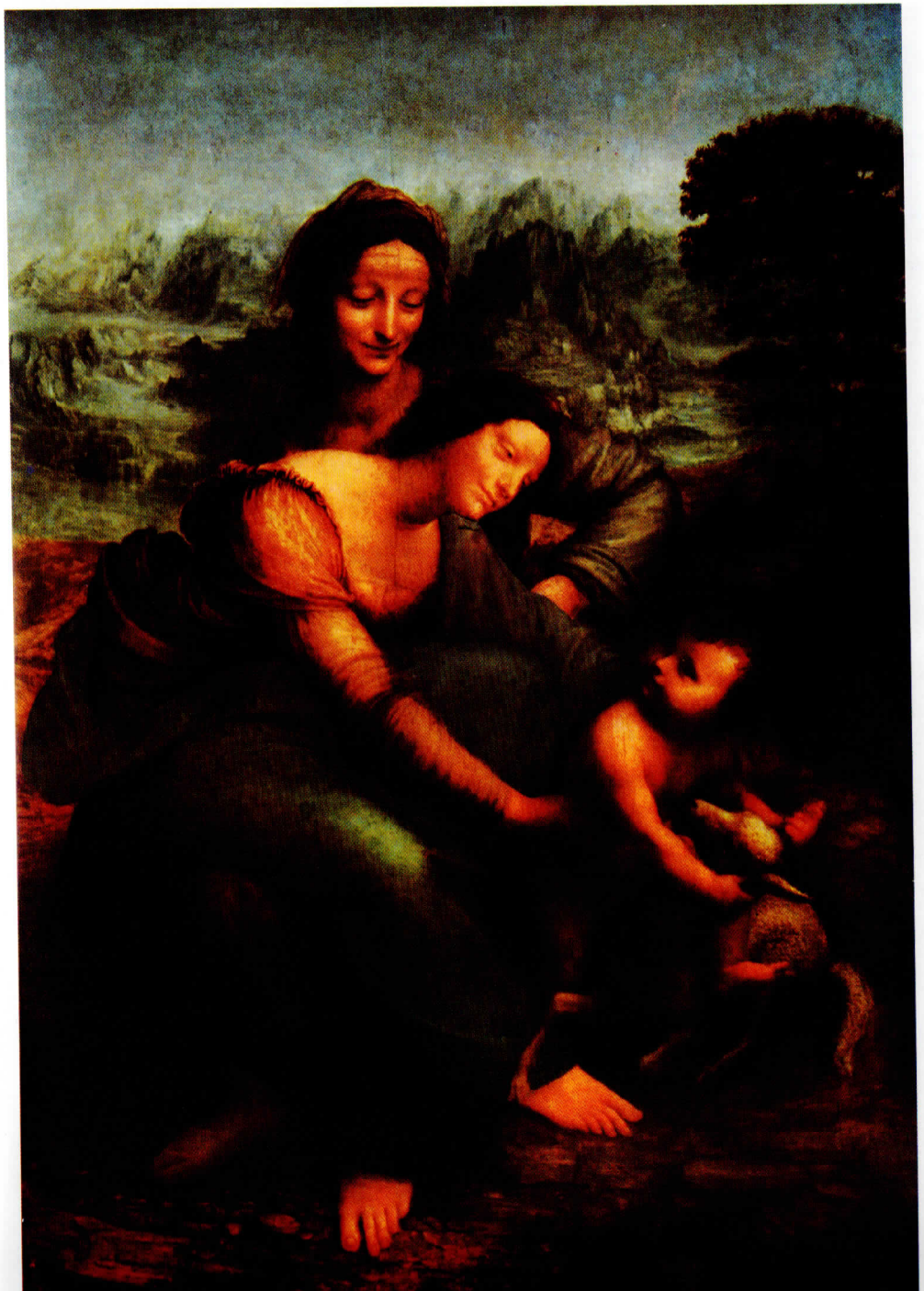
41 Cornelis Anthonisz, *St. George Birliği*, Kent Tarihi Müzesi, Amsterdam.

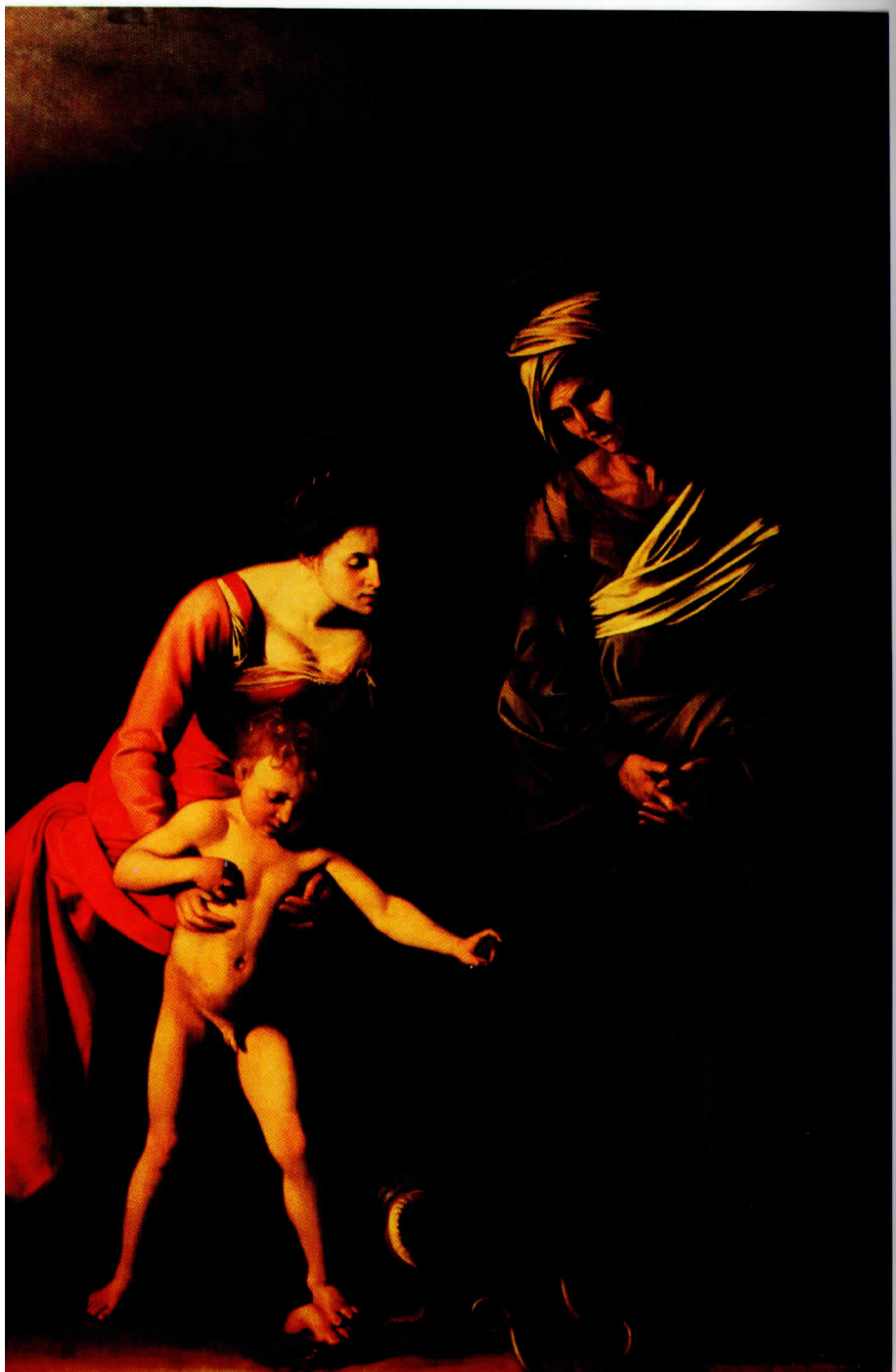
43 Rembrandt, *Staalmeesters*, Rijksmuseum, Amsterdam.

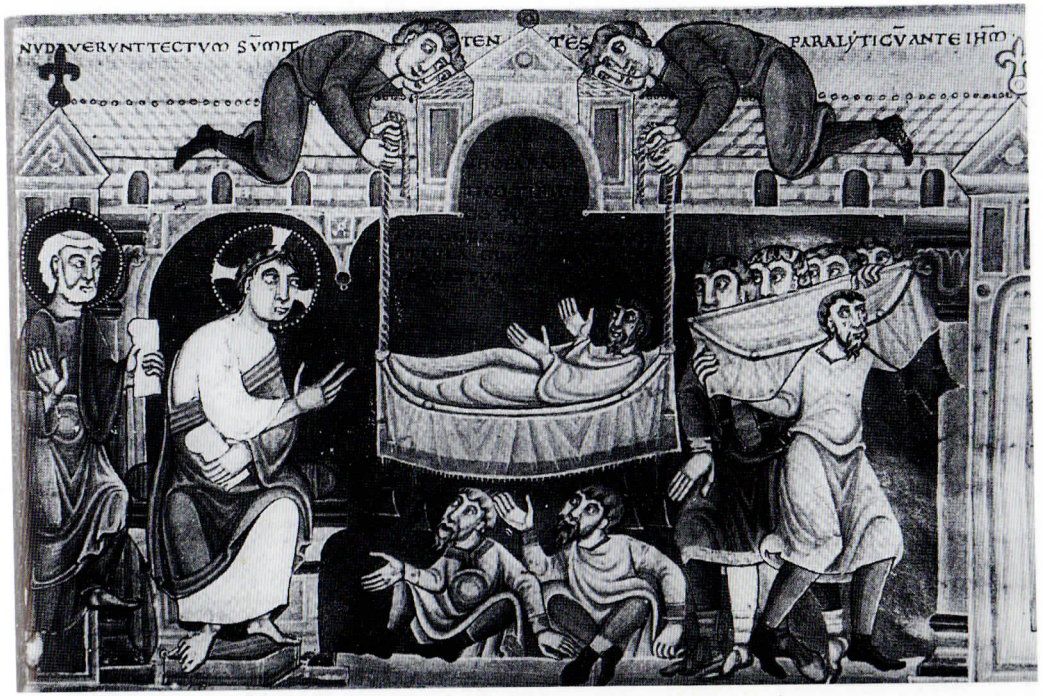


45 Rembrandt, *Üç Yönetici*, Kupferstichkabinett, SMPK, Berlin.





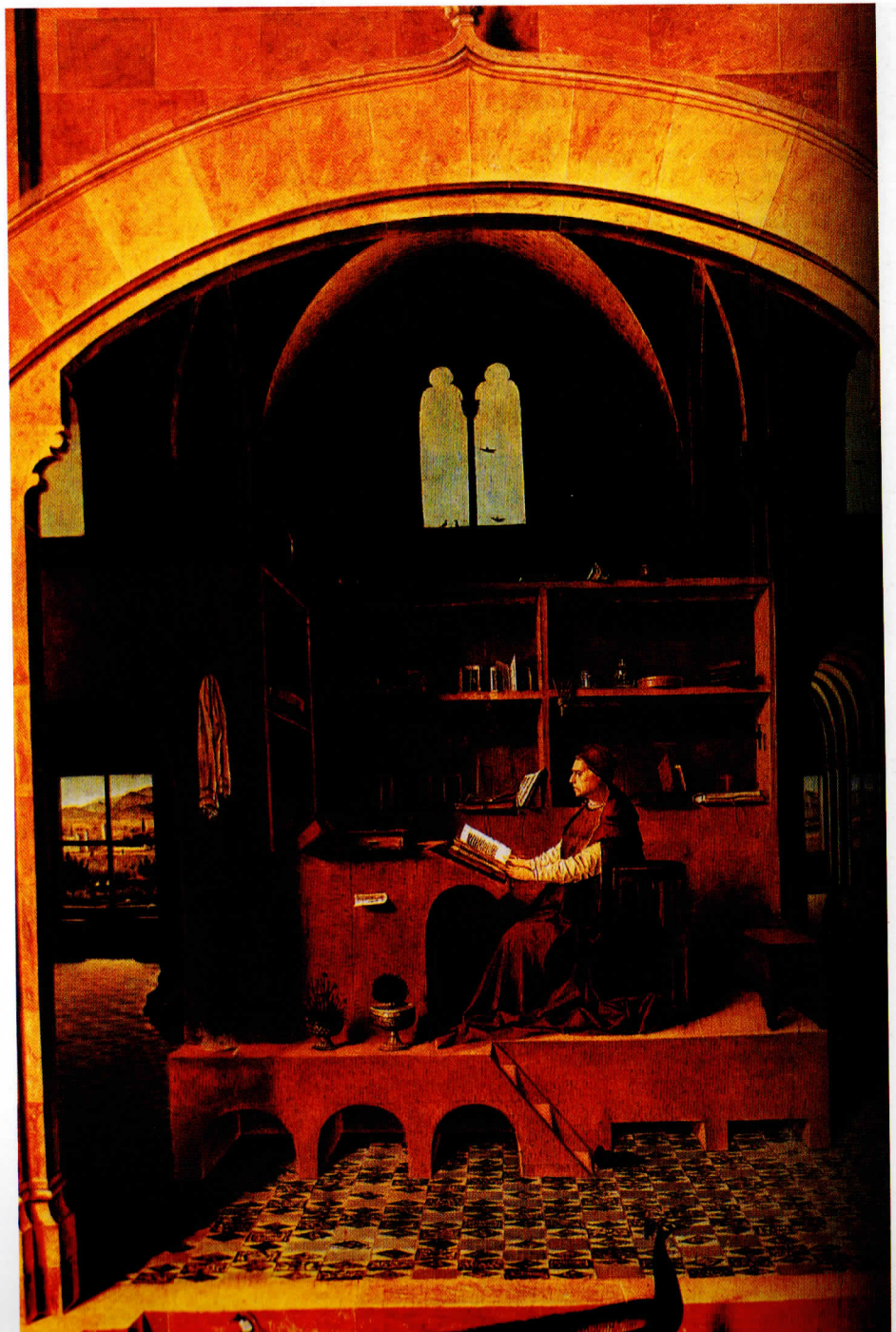


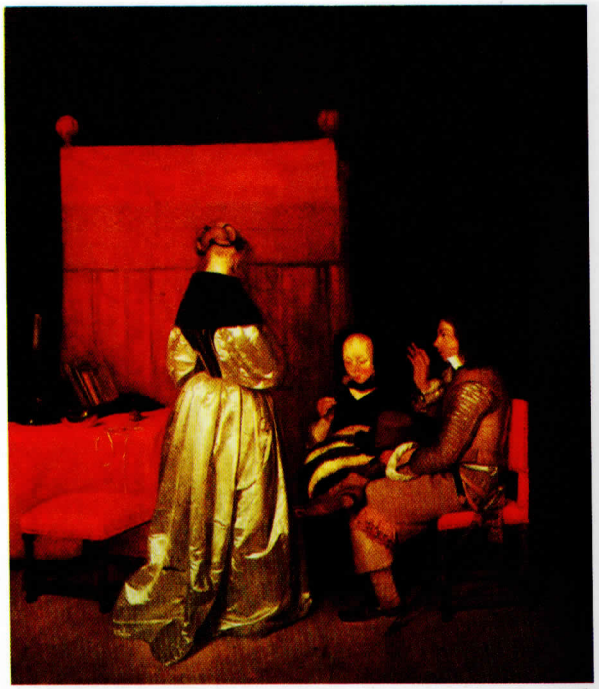


53 *III. Heinrich İncili (Kötürümün İyileştirilmesi)*, Escorial, İspanya.

54 *Goslar İncili (İncil Yazarı Matta)*, Rathaus, Goslar.

55 Giotto, *Anna'ya Müjde*, Scrovegni Şapeli, Padova.



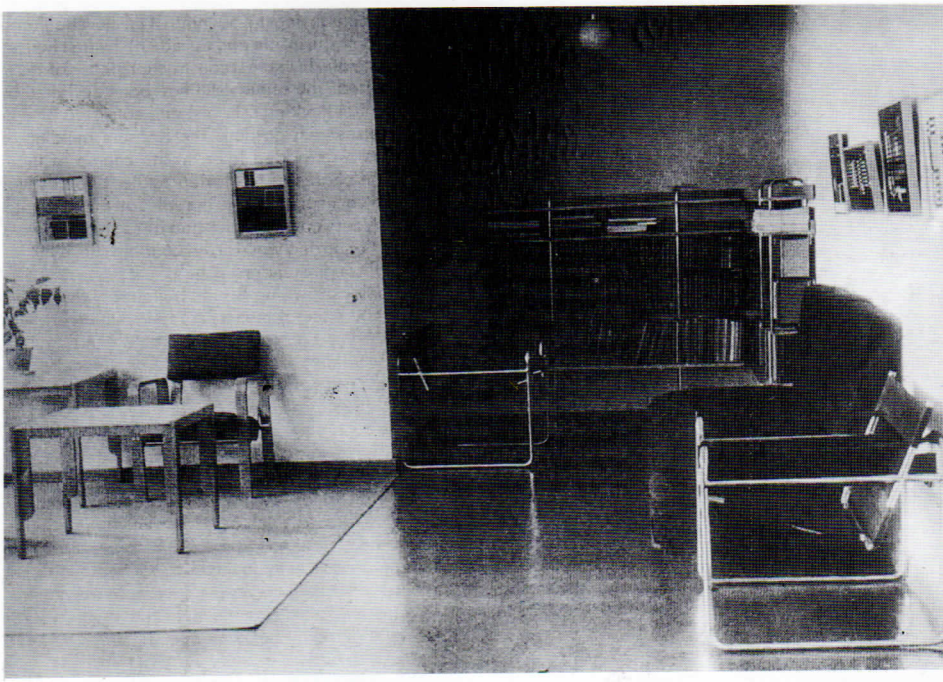


58 Terborch, *Baba Öğüdü*, Rijksmuseum, Amsterdam.

60 Vermeer, *Ressam ve Modeli*, Kunsthistorisches Museum, Viyana.

61 Velazquez, *Las Meninas*, Prado, Madrid.

63 David, *Madam Récamier*, Louvre, Paris.



66 "Josef ve Anni Albers oturma odası", Meisterhauser Dessau (1929'lardan eski bir fotoğraf

67 Mariella Mosler, *Yerleştirme*, Documenta X , Kassel.